anxa
85-B
7568

10
1

DER BEGRIFF DES RHYTHMUS
BEI DEN
DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKERN
DES
XIX. JAHRHUNDERTS

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERWERBUNG DER DOKTORWÜRDE
EINGEREICHT BEI DER PHILOSOPHISCHEN
FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

HANS HERMANN RUSSACK

AUS WEISSENBORN

WEIDA IN THÜRINGEN
THOMAS & HUBERT · SPEZIALDRUCKEREI FÜR DISSERTATIONEN
1910

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Schmarsow und Volkelt.

Leipzig, den 31. Mai 1910.

Der Procancellar
Rohn.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Ulrich Middeldorf

MEINEN LIEBEN ELTERN

Inhalt.

Seite

A. Einleitung 7
B. Der Begriff des Rhythmus bei Karl Schnaase 10
C. Der Begriff des Rhythmus bei Franz Kugler 31
D. Der Begriff des Rhythmus bei Jakob Burckhardt 51
E. Der Begriff des Rhythmus bei Gottfried Semper 53
F. Der Begriff des Rhythmus bei Heinrich Wölfflin 61
G. Der Begriff des Rhythmus bei Dehio und v. Bezold 66
H. Ergebnis 71

A. Einleitung.

I.

Der Begriff des Rhythmus wurde zum Instrument der deutschen Kunstforschung erhoben von den ersten großen deutschen Kunsthistorikern: Karl Schnaase und Franz Kugler.[1])

Von Schnaase kommt Wilhelm Lübke, von Kugler Jakob Burckhardt. Doch kann der Begriff des Rhythmus bei Wilhelm Lübke unerörtert bleiben, da dieser bei strenger begrifflicher Arbeit versagt (worüber man sich am ehesten durch einen Blick in die Einleitung orientiert, die er seiner großen Architekturgeschichte voraussandte). Wichtig und folgenreich für die spätere Forschung ist dann, was Gottfried Semper darüber sagt. Auf Semper folgt Heinrich Wölfflin, aus Gründen der Stoffgruppierung, obgleich zwischen Sempers Stil und Wölfflins erster Schrift ein Abstand von 25 Jahren liegt.

Diese Zwischenzeit war für den Begriff wenig fruchtbar: es war die Zeit der beginnenden Spezialforschung. Wenn der Stoff dominiert, hat der Begriff zu feiern. Wo kein Anspruch auf Herrschaft erhoben wird, sind keine Machtmittel von nöten.

Bei der ersten neuen großen Arbeit auf architekturgeschichtlichem Gebiet, Dehio und v. Bezolds „Geschichte der kirchlichen Baukunst des Abendlandes", ergab sich wiederum die Notwendigkeit des Begriffs.[2]) Dehio und v. Bezold entnahmen ihren Begriff des Rhythmus der älteren Forschung,

---

[1]) Bei Rumohr und Waagen findet er sich, so viel ich sehe, garnicht, bei Hotho in einer belanglosen Notiz.

[2]) Cornelius Gurlitts „Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus", die zeitlich hierher gehört, läßt den Mangel begrifflicher Durcharbeitung gerade wegen der Fülle der in ihr vorgelegten kunstgeschichtlichen Tatsachen um so schmerzlicher vermissen. Der Begriff des Rhythmus, der mit gleicher Spärlichkeit verwandt wird wie die übrigen kunstwissenschaftlichen Begriffe, tritt ohne jede originelle Ausbildung und Anwendung auf. Gurlitt wird daher im folgenden nicht in Betracht gezogen.

im wesentlichen Schnaase, lassen jedoch auch einen neuen Gesichtspunkt erkennen.

1894 protestierte E. Meumann in bedingter Weise, von psychologisch-ästhetischem Gesichtspunkte aus, gegen die Anwendung des Begriffs auf kunstwissenschaftlichem Gebiet.

Die Arbeit gliedert sich, gemäß dieser einleitenden Übersicht, in sechs Querschnitte, die den Begriff des Rhythmus bei den einzelnen Forschern behandeln. Es ist reichlich zitiert,[1]) mehr in den Anhang verwiesen, um die Darstellung des Begriffs im Interesse seiner Reinheit möglichst von historischen Einzelheiten frei zu halten.

Der Begriff ging mannigfache Verbindungen mit näher und ferner liegenden kunstwissenschaftlichen Begriffen ein und nötigte fast durchgängig dazu, wenigstens die ästhetischen Grundanschauungen der einzelnen Forscher ergänzend heranzuziehen, wenn auch so knapp wie möglich. Meumanns Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus finden im Schlußkapitel ihre Berücksichtigung.

II.

Chronologisches Verzeichnis der Literatur.

1834 Karl Schnaase: Niederländische Briefe.
1842—64 Geschichte der bildenden Künste, I—VIII.
1853—54 Franz Kugler: Geschichte der Baukunst, I, II, III.
1853—54 Kleinere Schriften, I, II, III.
1861—63 Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, I, II.
1867 Jakob Burckhardt: Geschichte der Renaissance in Italien (Bd. IV der Kuglerschen Geschichte der Baukunst).
1884ff. Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Textband I, II.
1886 Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur.
1888 Renaissance und Barock.

Sonstige Literatur.

Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1835—42 herausgegeben von Hotho.

---

[1]) Zur besseren Übersicht sind in den Zitaten die entsprechenden Worte gesperrt.

E. Meumann: Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, 1894.
W. Pinder: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, 1904.
A. Schmarsow: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, 1893.
Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, I, 1896. II, 1897. III, 1899.
Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten, 1903.
Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1905.

B. Der Begriff des Rhythmus bei Karl Schnaase.

I.

Der Begriff des Rhythmus ist von *Karl Schnaase* in die deutsche Kunstforschung eingeführt worden.

Im dritten und vierten Bande seiner Geschichte der bildenden Künste gibt er über ihn ausführliche Auskunft. Es sind die beiden ersten Bände, die die bildenden Künste im Mittelalter behandeln, während die beiden vorhergehenden der Kunst der alten Welt gewidmet sind. Diese relativ späte Erörterung des Begriffs, an dieser Stelle, weist bereits darauf hin, daß er erst an dieser Stelle der Entwicklung, beim Eintritt in die Geschichte der christlichen Kunst, seine Bedeutung erlangt, und führt auf die enge Verbindung des ästhetischen Begriffs mit der geschichtsphilosophischen Betrachtungsweise Karl Schnaases. Die überwiegende Bedeutung des zweiten Faktors, die zu einer Vernachlässigung der mit Notwendigkeit sich aus dem ersten Gesichtspunkte ergebenden Fragen unmittelbare Ursache ist, wird in der Darstellung sogleich und immer stärker zutage treten.

Unter den Stellen, die mit dem Begriffe „Rhythmus" arbeiten, lassen sich zwei gesonderte Gruppen unterscheiden. In dem einen Fall wird ein bestimmter Zusammenhang mit den Worten „rhythmische Anordnung", „rhythmisches Verhältnis" bezeichnet. In der andern werden davon unterschiedene Verhältnisse mit den Worten „rhythmischer Wechsel", „rhythmische Wiederkehr" gekennzeichnet. Das Gemeinsame beider Gruppen ergibt Schnaases Begriff des Rhythmus.

Der Begriff „rhythmischer Wechsel", „rhythmische Wiederkehr" weist, ohne daß es besonders ausgesprochen zu werden braucht, auf eine zeitliche Folge von Momenten hin und erscheint somit von vornherein verständlicher. Der Begriff der „rhythmischen Anordnung" dagegen verzichtet vollständig auf das zeitliche Moment — obwohl tatsächlich die rhythmische Anordnung ebenso nur in einer Folge von Momenten

zu begreifen ist — und beschreibt ein rein räumliches Nebeneinander. Das Gemeinsame beider Gruppen ist demnach auch ein rein Logisches, weiter ein allgemein Psychologisches, das von dem speziellen zeitlichen Medium des Rhythmus gänzlich absieht.

II.

Wir beginnen mit der *rhythmischen Anordnung.*

Schon in der Frühzeit der christlichen Kunst taucht der Begriff einmal auf. Nur andeutungsweise und unentwickelt, wie das Kunstgebilde, das er begreifen hilft.

Es handelt sich um primitive Gruftkirchen in den Katakomben, die, aus mehreren Cubiculen[1]) entstanden, einen größeren Versammlungsraum bilden. „Dies waren also schon kleine Kirchen, denen man auch dadurch eine Art architektonischer Einheit gab, daß man die Durchgänge zwischen den in einer Flucht liegenden und gleichgestalteten Cubiculen durch Säulen oder Nischen schmückte, sodaß sie als rhythmische Abteilungen eines Ganzen angesehen werden konnten.“ III, 36.

Man schmückte die Durchgänge, um sie aus ihrer ästhetischen Neutralität herauszureißen. Sie erhielten eignen Wert gegenüber den Cubiculen, die dadurch als etwas anders Geartetes in ihrer Gleichheit stärker empfunden wurden, um sich in der Vorstellung zu einem Ganzen zu vereinigen, das aus selbständigen Einzelheiten bestand? Die Stelle gibt uns keine genauere Auskunft, und es mag zunächst besser sein, sie nicht auszudeuten. Nur soviel nehmen wir mit, daß die rhythmische Anordnung sich verbindet mit der Vorstellung eines Ganzen und seiner Abteilungen.

Näheren Aufschluß erhalten wir erst bei der Schilderung des Ideals mittelalterlicher Baukunst, das Schnaase als Ziel und damit als „Grundlage der chronologischen Entwicklung“ faßt, und dessen Analyse er daher ihrer Darstellung vorausschickt.

Er spricht von der Umwandlung des Innenraumes im frühromanischen Stil, vom Hinausschieben der Apsis, die sich bisher an das Querschiff unmittelbar anschloß, und fährt fort: „Man erhielt dadurch eine Verlängerung des Mittelschiffes jenseits des Querbalkens und somit statt der bisherigen

[1]) Neben den Katakombengängen „öffnen sich geräumigere, wenn auch immer noch sehr beschränkte und niedrige Gemächer (cubiculum = Schlafgemach), meistens von quadrater, zuweilen auch von polygoner, besonders sechseckiger Form“. III, 35.

schwachen Andeutung die deutlich ausgesprochene Gestalt des Kreuzes. Indessen wurde man sich der Vorteile, welche dieselbe — für die rhythmische Anlage des Gebäudes — gewährte, nicht sogleich bewußt.“ „. . . das Prinzip der rhythmischen Anordnung ist noch nicht gefunden, die einzelnen Teile sind ohne notwendigen Zusammenhang, willkürlich aneinandergefügt.“ IV, 88. Die rhythmische Anordnung besteht danach, positiv gefaßt, in einem notwendigen Zusammenhang von Teilen eines Ganzen.

Es fragt sich, wie dieser so enge („notwendige“) Zusammenhang der Teile stattfindet. Nach Schnaase im besonderen Fall zunächst durch Einheit des Maßes: „Es kam darauf an, daß man jene Stelle, wo beide Kreuzbalken sich durchschneiden und für welche die bedeutsame quadratische Form sich fast naturgemäß (!) ergab, näher ins Auge faßte. Sie war in der Tat die Zentralstelle, von welcher alle Teile ausgingen und in der sie zusammentrafen, und daher wohl berechtigt, die Wurzel und den Maßstab für alle zu bilden. Man gab daher zunächst dem Vorraume der Apsis, dann auch beiden Armen des Querschiffes dieselbe quadratische Gestalt. Das Langhaus erhielt im Mittelschiffe eine mehrfache Wiederholung des Grundquadrats. Demnächst wurde der Abstand der Pfeiler und die Breite der Seitenschiffe, die beide bisher schwankend gewesen waren, ebenfalls geregelt und jedes auf die halbe Breite des Mittelschiffes bestimmt, sodaß die Seitenschiffe nun auch aus Quadraten bestanden, und zwar so, daß neben jedem Quadrate des Hauptschiffes auf jeder Seite zwei, auf beiden Seiten vier lagen, welche zusammen dem Flächeninhalt jenes ersten gleichkamen.“ IV, 88.

Das klingt nun zwar mehr wie angewandte Mathematik als wie Ästhetik, enthält aber den Begriff der rhythmischen Anordnung vollständig. Diese ist zunächst eben ein „System der Anordnung“, das sich durchaus auf den Grundplan[1]) bezieht. Das ergibt sich schlagend aus der Fassung des folgenden Satzes: „Dies rhythmische Verhältnis war auch im Mittelschiffe selbst durch die Pfeiler angedeutet, indem sie durch ihren Abstand die Breite der Seitenschiffe und zugleich an jedem dritten Pfeiler die Breite des Hauptquadrats und also des Mittelschiffes selbst angaben.“ IV, 88. Das heißt: die Pfeiler sind Träger des Rhythmus durch ihren Hinweis auf das rhythmische Verhältnis des Grundplanes. „Und endlich betrug auch die Tiefe der Chorrundung, da sie einen Halb-

[1]) Vergl. den Anhang.

kreis auf der Breite des Mittelquadrates bildete, die Hälfte dieser Breite, so daß dieselbe teils ganz, teils geteilt sich stets als das Maß darstellte." IV, 89. Die rhythmische Anordnung besteht in einem Zusammenhang von Teilen eines Ganzen durch Einheit des den verschiedenen Teilen zugrunde liegenden Maßes.

Diese Anordnung zeigen die romanische und die gotische Kirche: „Die Kreuzgestalt" der romanischen und gotischen Kirche „ließ alle wesentlichen Teile körperlich heraustreten und in charakteristischer Verschiedenheit bestehen, und verband sie doch durch ihre Verhältnisse und durch ihr Anschließen an eine Zentralstelle." IV, 89.

„Durch ihr Anschließen an eine Zentralstelle": das scheint eine weitere Erklärung der rhythmischen Einheit zu ergeben? Hören wir weiter:

„Sie gab ein Ganzes, aber ein lebensvolles, nicht die abstrakte ungeteilte, sondern die relative Einheit, welche die Freiheit der Teile gestattet.

Sie zeigt schon im Grundriß den Formgedanken, den wir in allen Teilen wieder finden werden, den Gedanken der *Gruppe*."

Nehmen wir den „Anschluß an eine Zentralstelle" mit hinein in den Begriff der rhythmischen Anordnung, so ergibt sich die Notwendigkeit, die Begriffe der Gruppe und der rhythmischen Anordnung einander gleich zu setzen.

Andernfalls ließe sich der erste Satz in zwei zerlegen, auf die sich die folgenden beiden gleichgeordneten Erklärungssätze gesondert bezögen:

Die Kreuzgestalt ließ alle Teile in charakteristischer Verschiedenheit bestehen und verband sie doch durch ihre Verhältnisse. Sie gab ein Ganzes, aber ein lebensvolles, nicht die abstrakte ungeteilte, sondern die relative Einheit, welche die Freiheit der Teile gestattet.

Die Kreuzgestalt ließ alle wesentlichen Teile körperlich heraustreten und verband sie durch ihr Anschließen an eine Zentralstelle. Sie zeigt schon im Grundriß den Formgedanken, den wir in allen Teilen wieder finden werden, den Gedanken der Gruppe.

Dann umschreibt der erste Satz mit seiner Erklärung noch einmal, was wir als Charakteristikum der rhythmischen Anlage bereits herausgearbeitet haben, und was mit kurzen Worten an anderer Stelle (IV, 108) wiederholt wird:

„Beiden Stilen gemeinsam war also die rhythmische Anordnung des Ganzen, als eines wohl gegliederten

Inbegriffs selbständiger Teile" — die nur durch ihre Maßverhältnisse verbunden werden.

III.

Gab über den Begriff der rythmischen Anordnung erst der IV. Band genaueren Aufschluß, so liegt das Wesentliche von dem, was Schnaase unter *rythmischem Wechsel* versteht, schon im III. zutage, wenngleich der IV. einige Ergänzungen enthält.

Schnaase hat soeben mit feinen und knappen Strichen ein Bild orientalischer Städte entworfen; ein Fernbild, auf dem sich nur die Reihe der flachen Kuppeln, von den überschlanken Minarets unterbrochen, in weiter Ausdehnung vom Horizonte abhebt: „In diesem Bilde haben wir schon den Grundcharakter der orientalischen Architektur; einförmige Fortbewegung mit leisem Heben und Senken, dann plötzlicher Aufschwung ohne vermittelnde Übergänge, und auch dieser Kontrast durch häufige Wiederholung geschwächt, in den melancholischen Rhythmus ewiger Wiederkehr eingreifend." III, 381.

Das gleiche Prinzip beherrscht die Dekoration der Alhambra: „Bei allem verschwenderischen Reichtum in der Ornamentation herrscht — in der Anordnung und Abteilung der Flächen ein wohltätiger Rhythmus, welcher Verhältnisse zwischen ihnen herstellt und eine angenehme Beruhigung gewährt. Dies entsteht zum Teil durch das bereits beschriebene Verhältnis der Flächen zu einander, (1.) durch den angemessenen Wechsel schmaler Friese und größerer Felder und (2.) durch die richtige Steigerung vom Einfacheren zum Künstlicheren und Prächtigeren.[1]) (3.) Sehr viel trägt aber auch die Zeichnung der Verzierungen dazu bei ... Sie stehen unter einander in keinem inneren Zusammenhang, sondern wirken nur wie vereinzelte Teppiche."[2]) III, 436.

Der rhythmische Charakter dieser Flächendisposition liegt also zunächst im Wechsel verschiedener Flächenabteilungen. Es ist dasselbe einfache Verhältnis, das wir soeben mit dem Worte „rhythmische Wiederkehr" bezeichnet fanden. Nur

[1]) Eine Steigerung, die von unten nach oben wirkt, wie an einer vorhergehenden Stelle an der Hand von Abbildungen ausgeführt ist. Dadurch wird dieser Fall einem oben damit in Parallele gesetzten vollständig gleich.

[2]) Weiteres über die Zeichnung im Anhang.

sieht es diese vom Standpunkt des Einzelteils, der in dies Verhältnis hineingestellt wird, der „rhythmische Wechsel“ vom Ganzen aus, zu dem die Einzelteile sich zusammen schließen. Dabei darf aber weder das Ganze, noch die Einzelheit zu mächtig werden. Das besagt die dritte Bedingung in positiver Wendung: die in äußerem, optischen Flächenzusammenhang stehenden einzelnen Teile der Flächendekoration wirken wie einzelne Teppiche, behalten also relative Selbständigkeit.

Zu der zweiten Bedingung findet sich ein analoger Fall an ganz anderer Stelle, bei der Schilderung des Turmäußeren im romanischen Bau: „in den wechselnden Fenstergruppen liegt wohl ein pyramidalischer oder rhythmischer Gedanke, indem sie in den unteren Stockwerken breiter, einfacher, in den oberen leichter und zierlicher gehalten sind.“ IV, 137. Also: wechselnde Einzelheiten im weiteren Sinne, insofern keine Wiederkehr von etwas formell Gleichem stattfindet (etwa 1 = 3, 2 = 4), sondern jede Einzelheit von jeder anderen sowohl dem Maße wie dem Inhalt nach verschieden ist, und der Zusammenhang eigentlich nur durch die Gleichheit der Funktion gewahrt wird, den gleichen Grundcharakter als Durchbrechung der Mauer oder Verzierung.[1]) Die zweite Bedingung betont also noch energischer als die dritte die Verschiedenheit der als zusammengehörig empfundenen rhythmisch wechselnden Teile.

Daß hierin das für den rhythmischen Wechsel entscheidende Charakteristikum liegt, beweist die nächste ausführliche Stelle, bei der Besprechung des Münsters in Aachen.

Der polygone Bau ist über einem regelmäßigen Achteck errichtet. Die acht Seiten sind im zweiten Geschoß durch die acht Bogenöffnungen der Empore durchbrochen. Innerhalb dieser wurden vierfach geteilte Gitter angebracht, deren vier Abteilungen wechselnd gemusterte Füllungen zeigen. Dem Wechsel dieser Gittermuster nun liegt ein rhythmisches Prinzip zugrunde.[2])

Dies äußert sich dergestalt, daß sich eine „periphere Bewegung“ ergibt, „das Alternieren der beiden Klassen“ von Gittern, „der mit vier gleichen und der mit zwei gepaarten

---

[1]) Daß dabei die Steigerung, von der oben die Rede war, nicht als solche für den rhythmischen Charakter in Betracht kommt, ergibt die obige Parallelstelle, wo der rhythmische und der pyramidalische Gedanke, von denen jeder eine andere Seite desselben Zusammenhangs gibt (daher das „oder“) doch unterschieden werden — bei sonst gleichen Verhältnissen.

[2]) III, 625: der „diesem Wechsel zum Grunde liegende Rhythmus.“

Mustern“ innerhalb der vier Gitterabteilungen „und endlich dann noch eine Steigerung, indem die wechselnd eintretenden gepaarten Muster wieder ein verschiedenes Gesetz der Paarung haben.“[1]) III, 626.

Der alternierende Wechsel erfährt eine Steigerung, insofern innerhalb der wechselnden zwei Glieder:

$$(A = I = III = V = VII;\ B = II = IV = VI = VIII)$$

sich noch eine Verschiedenheit ergiebt:

$$(I = A_1,\ III = A_2,\ V = A_1,\ VII = A_2;$$
$$II = B_1,\ IV = B_2,\ VI = B_1,\ VIII = B_2).$$

Diese Steigerung des alternierenden Wechsels ist rhythmischer Wechsel. Das bezeugt eine vorhergehende Stelle über die Bedeutung dieser Verschiedenheit innerhalb der alternierenden Klassen: „Innerhalb jeder dieser beiden Klassen treten dann noch wieder bedeutsame Verschiedenheiten ein, welche offenbar bezwecken, den Gedankengang der Formbildung stärker ins Licht zu stellen.“ III, 625. Der Gedankengang der Formbildung kann aber nichts anderes sein, als „der dem vielfachen Wechsel der Muster zum Grunde liegende Rhythmus“, von dem eingangs die Rede war und der dort in ausgesprochenen Gegensatz zum „einfachen Alternieren“ gestellt ward: „Auch an spätrömischen Gittern sind zuweilen mehrere Muster nebeneinander gestellt, aber es ist dann ein einfaches Alternieren, während hier ein eigentümliches kompliziertes System durchgeführt ist.“ III, 625. Nicht das Wechseln von zwei gleichförmigen Größen, alternierender Wechsel, ist das Formprinzip, das der Verteilung der Muster zugrunde liegt, sondern rhythmischer Wechsel, ein kompliziertes System, das den Zusammenhang zwischen ungleichförmigen, selbständigeren Größen herstellen soll. Wie es denn zum Schlusse heißt: „Es ist ein Formenspiel im Großen, wie man es auf den germanischen Schmucksachen im Kleinen hatte,[2]) die Vorübung für eine Kunst,

---

[1]) „Bei der einen der zu dieser Klasse gehörigen Gattungen haben nämlich die beiden inneren und die beiden äußeren Felder Gleichheit der Muster ($1 = 4$, $2 = 3$) und erst in der andern tritt wirklicher Wechsel ein ($1 = 3$, $2 = 4$).“ III, 625. Dabei übergeht Schnaase in obiger Zusammenfassung eine vorher vermerkte Verschiedenheit auch innerhalb der anderen Klasse: „Von den beiden Anordnungen mit Pilastern zwischen den einzelnen Feldern hat nämlich nur die eine die Muster direkt zwischen den Pilastern, während sie bei der andern innerhalb der Pilaster noch eine besondere Einrahmung haben“. III, 625. In der zweiten Klasse werden dann „die Pilaster ganz abgeworfen und nur die Einrahmung bleibt.“

[2]) Siehe Anhang.

in der Mannigfaltigkeit und Individualisation vorherrschen sollte."

Folgen wir diesem Wink, der uns an die Kunst des Mittelalters weist.

Mitten zwischen den oben des weiteren zitierten Ausführungen über den Rhythmus der Anordnung, in jener Schilderung des mittelalterlichen Bauideals, heißt es: „Nicht minder war dadurch" — durch die oben besprochene Anordnung — „ein rhythmisches Verhältnis zwischen dem Langhaus und dem Querschiffe erlangt; denn ebenso wie das Langhaus durch seine Seitenschiffe über das Mittelquadrat, trat dieses wieder vermöge der Querschiffe über die Außenwand des Langhauses hinaus." IV, 88, 89.

In diesem „rhythmischen Verhältnis" liegt keineswegs der alte Begriff des Rhythmus, als eines Zusammenhangs unterschiedener Teile durch Einheit des Maßes, sondern der Begriff des rhythmischen Wechsels. Ein Vergleich dieses Falles mit zwei ganz ähnlichen, bei denen auch das Wort: „rhythmischer Wechsel" sich findet, wird das zeigen.

Im ersten handelt es sich um den Außenbau, um die Türme: „Auch ist es kein Widerspruch, daß die Türme nicht von der zweiten, sondern von der niedrigsten Stufe des Höhenmaßes aufsteigen; durch jenes würde nur eine einfache pyramidale Abstufung hervorgebracht, durch dieses entsteht ein lebendiger Rhythmus, eine abwechselnde Steigerung." Nämlich: „Nachdem zuerst die Seitenschiffe ihre Höhe erreicht haben, dann vom Mittelschiffe überboten sind, kommt nun wieder die Reihe des Aufsteigens an sie, was sie im engen Raum, also mit konzentrierter Kraft bewirken." IV, 97.

Und die zweite Parallelstelle: „ . . . das Kreuzschiff trat mit seiner festen Giebelmauer zwischen den Strebesystemen des Langhauses und des Chores mächtig hervor. Es bildete daher gegen diese einen ähnlichen Gegensatz, wie die vordere Fassade, und gab, in Verbindung mit ihr gedacht, dem Ganzen einen rhythmischen Wechsel des Aufgelösten und des Festen, des Bewegten und des Ruhigen." IV, 180.

Stellen wir die drei Fälle nebeneinander:

Fall I:

1. Zuerst tritt das Querschiff in der Ausdehnung des Mittelquadrates auf.
2. Dann übertrifft das Langhaus dies Mittelquadrat um die Breite der Seitenschiffe.
3. Dann übertrifft das Querschiff das erweiterte Langhaus durch die Seitenquadrate.

Fall II:

1. Die Seitenschiffe erreichen ihre Höhe.
2. Das Mittelschiff überbietet sie.
3. Die Seitenschiffe steigen in den Türmen über das Mittelschiff auf.

Fall III:

1. Der Außenbau löst sich auf im Chor.
2. Der Außenbau festigt sich in der Giebelmauer des Querschiffes.
3. Der Außenbau löst sich auf im Langhaus.
4. Der Außenbau festigt sich in der Fassade.

Ersichtlich handelt es sich in allen drei Fällen um den Wechsel zweier Glieder, auf A folgt B, darauf wieder A. Dabei ist aber A_1 von A_2, B_1 von B_2 verschieden, es besteht nur Ähnlichkeit zwischen ihnen, keine absolute Gleichheit. A_1 und A_2 sind beide „zerklüftete Architektur", B_1 und B_2 beide „kompakte Architektur". Doch ist die Fassade im übrigen sehr verschieden vom Giebel des Seitenschiffes, das Langhaus etwas ganz anderes als der Chor.

Dies Bildungsgesetz zeigen auch die Kapitelle romanischer Säulenportale: „Zuweilen war aber auch innerhalb derselben Reihe nur eine bedingte Gleichheit —, sodaß auf derselben Seite eine Wiederkehr ähnlicher Formen, ein rhythmischer, reimartiger Wechsel eintrat." IV, 124, 125.

Und zur letzten prinzipiellen Erörterung leiten uns die Worte: „durch den Wechsel von Säulen und Pfeilern", der eben als rhythmischer näher bezeichnet war, „ist eine ganz neue Auffassung ausgesprochen. Die antike Regel, daß alle Glieder einer Reihe gleich sein müssen, war nun entschieden beseitigt, und eine andere, die der relativen Gleichheit, des Zusammenhangs durch Wiederkehr, ausgesprochen. Dies neue, dem Reime ähnliche Formgesetz blieb das ganze Mittelalter hindurch in Anwendung." IV, 116.

IV.

Diesen Zusammenhängen zwischen *„Rhythmus und Reim"* hat Schnaase ein ganzes Kapitel am Ende des dritten Bandes gewidmet. Fassen wir, ehe wir darauf eingehen, zusammen.

Rhythmische Anordnung heißt: Ein wohlgegliederter Inbegriff selbständiger Teile, die nur durch ihre Maßverhältnisse, gleiches Grundmaß, verbunden werden.

Rhythmische Wiederkehr ist der Zusammenhang einer Reihe durch relative Gleichheit der wechselnden Teile.

Selbständige Teile mit gleichem Grundmaß sind relativ gleich; Inbegriff nur eine abstraktere Form für das anschaulichere Wort Zusammenhang.

Rhythmische Anordnung ist also ein wohlgegliederter Zusammenhang selbständiger, relativ gleicher Teile.

Da die Selbständigkeit der Teile schon in der relativen Gleichheit mitgedacht ist, läßt sich die rhythmische Wiederkehr genauer noch bezeichnen als Zusammenhang einer Reihe durch relative Gleichheit der wechselnden selbständigen Teile.

Das Gemeinsame beider Definitionen liegt in dem Zusammenhang selbständiger, relativ gleicher Teile in einem Ganzen. Das wäre also Schnaases Begriff vom *Rhythmus*.

Dies Formgesetz ist neu gegenüber der Antike und ihrem Gesetz der Reihung gleichmäßiger Glieder. Es entspricht dem Reime der neuen Poesie,[1]) der dem Versmaß der antiken Poesie ähnlich gegenübersteht.

„In den antiken Versmaßen hat jede Silbe eine Bedeutung; sie wird nicht bloß gezählt, sie ist nicht bloß Silbe überhaupt, sondern eine charakterisierte lange oder kurze Silbe. Indem sich nun diese Silben nach einer bestimmten Regel aneinander schließen, im vorgeschriebenen Gange ein Ganzes bilden, erscheint dieses nach einem festen Gesetz gegliedert, in welchem nichts Gleichgültiges, nichts Unbeachtetes enthalten sein darf.“ „Ein Unterschied zwischen den für die Form bedeutenden und den gleichgültigen, bloß ausfüllenden Silben, wie in den gereimten Versen, ist daher hier durchaus nicht vorhanden. Das Ganze bildet eine vollkommene Einheit“. III, 668, 669.

Dieser Einheit absoluter Art, in der die Teile — die Silben — von der gesetzmäßigen Ordnung des Ganzen gleichmäßig beachtet und gebunden sind, entspricht die antike Reihe, in der die einzelnen Reihenglieder ebenso unselbstständig im einzelnen und fest zur Einheit geschlossen einander folgen.

---

[1]) Der doch nahe genug liegende Hinweis auf musikalischen Rhythmus erscheint nur einmal, so viel ich sehe, in einer kurzen Bemerkung, die indirekt Aufschluß gibt, weshalb sie so allein steht: „In den Arabesken und in dem Klangspiel des Reimes findet sich so vieles, was der Musik verwandt ist; das Wohlgefallen an Verhältnissen, an der Wiederkehr, an rhythmischen und harmonischen Verschlingungen. Man hat wohl die Musik als die Schönheit des Wechsels bezeichnen wollen, und dieselbe Bezeichnung kann man für jene Spiele des Reims und der Zeichnung brauchen.“ III, 489, 490.

„Im Reime herrscht dagegen das Prinzip des Gegensatzes und des Unterschiedes. Zwischen den wenigen bedeutsamen Silben stehen viele, welche keine andere formelle Bedeutung haben, als die Entfernung jener anderen abzumessen. Diese haben daher keine Verbindung unter sich, sie erhalten sie erst durch den Reim. Der Gleichklang steht vereinzelt unter Ungleichem, er tritt dazwischen als eine plötzliche unvermittelte Übereinstimmung. Sich frei und mit bloßer Symmetrie gehen zu lassen und durch einen kühnen Wurf zur Regelmäßigkeit zurückzukehren, das ist das Gesetz der gereimten Poesie.“ III, 669.

Dies Prinzip des Gegensatzes und Unterschiedes der einzelnen Glieder entspricht der Selbständigkeit der Teile der rhythmischen Folge. (Der Gegensatz und Unterschied besteht zwischen den einzelnen Reimversen!) Der Gleichklang, die relative Gleichheit der Verse, entspricht der relativen Gleichheit der rhythmischen Glieder. Der Begriff der Symmetrie der rhythmischen Glieder weist auf einen „inneren Mittelpunkt“ zwischen ihnen, kontrastiert mit dem unverbundenen beziehungslosen Nebeneinander der Reihenglieder, wie ein paar Seiten später an der Hand der zwei entsprechenden Prinzipien der *Ornamentation* ausgeführt wird.

In der griechisch-römischen Kunst folgte die Ornamentation[1]) „einem bestimmten Gesetz; nach diesem formte sie sich und lief so in horizontaler Richtung stets sich wiederholend einfach fort, ohne daß sich irgendwo ein Absatz, ein Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, in einander spiegelnden Seiten bildete. Sie hatte vorherrschend die Bedeutung der Reihe.“

In der fränkisch-germanischen Ornamentik dagegen bewegt das eigentlich ornamentale Motiv, „die gekrümmte Linie[2]) sich frei und ohne ein nötigendes Gesetz bis zu einem Höhenpunkte“, wo sie „dann sich umwendet und denselben Gang in entgegengesetzter Richtung wiederholt, endlich abbricht, wie sie angefangen, und ihren Gang in steter Erneuerung symmetrischer Wiederkehr vollendet. Jede Seite einer solchen Verschlingung ist nur der Abdruck der andern, das Gesetz freier Übereinstimmung ist es, das sie beherrscht.“

„Wir sehen . . zwei verschiedene, sich entgegen stehende

---

[1]) Genauer im Text: „nahm die Ornamentation entweder die Gestalt eines natürlichen Gegenstandes an, oder wo dies (wie im Mäander, im Eierstabe und sonst) nicht der Fall war, folgte sie doch einem bestimmten Gesetz usw.“

[2]) Die geradlinige Verzierung (z. B. die innerhalb der Initialen) ist nur eine Wiederholnng, ein Reflex der äußeren Umrisse.

Formprinzipien; in der antiken Kunst das der fortlaufenden Einheit, in der christlichen das der Wiederkehr oder der Zweiheit. Indessen während durch jene antike Einheit jedes Glied fest in sich zusammenhängend und daher von dem andern gesondert ist, beruht hier die äußere Zweiheit auf einer inneren geistigen Einheit. Denn ihre beiden zunächst getrennten Seiten sind durch ihre Stellung und durch ihre zwar nicht völlige, aber doch relative Gleichheit aufeinander bezogen, sie deuten auf einen inneren Mittelpunkt hin und sind durch diesen zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, das sein Gesetz in sich selbst trägt, nicht bloß in einer äußeren Begrenzung. Diese innere Einheit der einzelnen Teile gibt dann aber zugleich das Gesetz des Ganzen in ihrer Wiederholung.“ III, 671.

„Bei der Vergleichung des antiken Versmaßes mit dem Reimgesetze finden wir ganz dieselben Verhältnisse. Dort den fest begrenzten geschlossenen Vers, der sein Gesetz in ununterbrochenem Verlaufe geradlinig erfüllt, hier das Abspringen und die Wiederkehr nach einer freien ungemessenen Bewegung, dort die Einheit, hier die Zweiheit, der aber wieder eine innere Regel als Grundlage und Verbindung dient.“ III, 672.

Die folgenden Ausführungen endlich geben Gelegenheit, den Begriff des Rhythmus in seinem Verhältnis zum Gruppenbegriff, zum Begriff der Symmetrie klarzustellen.

V.

Da das neue Stilgesetz „auf der Verbindung entgegengesetzter, mannigfaltiger Formen beruht, die einem Mittelpunkte angehören, so können wir es vorläufig das Gesetz der Gruppierung nennen, welches dann dem Gesetz der Reihe, welches in der antiken Kunst herrscht, entgegensteht. Wollten wir bei der bildenden Kunst allein stehen bleiben, so könnten wir es das malerische Prinzip im Gegensatz zu dem Reliefstil nennen, mit welchem dann die symmetrische Wiederkehr im Reime und der fortlaufende Gang des antiken Verses sich als höchst verwandt erweisen.

Wir können dann darauf hinweisen, daß schon in den ersten christlichen Bildwerken diese symmetrisch-malerische Form sich zeigte“. III, 672.

In der Tat führen bei der Darstellung der frühchristlichen Kunst die Begriffe „Rhythmus“, „Symmetrie“, „Gruppe“, „perspektivisch“, „malerisch“ einen schier sinnverwirrenden

Reigen auf, in den erst von dieser Stelle aus Ordnung kommt. Denn hier ist ihr Verhältnis zu einander nach dem Vorhergegangenen zwar nicht klar, aber doch zu klären.

Gruppierung setzt die Verbindung entgegengesetzter mannigfacher Formen voraus, die einem Mittelpunkte angehören (vergleiche hierzu: Rhythm. Anord.; Ende).

Rhythmus bestand im Zusammenhang selbständiger, relativ gleicher Teile in einem Ganzen.

Das umschrieb Schnaase: Die äußere Zweiheit deutet auf eine innere geistige Einheit. Diese innere geistige Einheit findet ihren bildlichen Ausdruck in dem inneren geistigen Mittelpunkt.

Diesem Mittelpunkt bildlicher Art legt Schnaase einen Mittelpunkt im eigentlichen Sinne unter. Zugleich macht er die selbständigen Formen zu entgegengesetzten Formen, Formen von entgegengesetzter Lage zu diesem Mittelpunkt. So konnte er endlich den Begriff der Gruppe und den Begriff des Rhythmus einander gleichsetzen. Wir lesen bei Gelegenheit der christlichen Basilika: „Auch das rhythmische Verhältnis dieser Schiffe verdient Beachtung, indem durch die symmetrische Gleichzahl der kleineren Seitenschiffe und durch die Einheit des höheren und breiteren Mittelschiffes der Zusammenhang höchst lebendig und anschaulich wird.“ III, 53. Ein Musterbeispiel für die Gruppe: eine Verbindung entgegengesetzter mannigfacher Formen, die einem Mittelpunkt angehören — ein rhythmisches Phänomen.

Die Stelle enthält auch den Begriff der *Symmetrie* im Sinne eines Unterbegriffs des Rhythmus. Die „bloße Symmetrie“ zwischen zwei „freien“ Reimversen, die „freie Übereinstimmung“, die „symmetrische Wiederkehr“ zweier Glieder eines rhythmischen Zusammenhangs, ja der „Absatz“, der „Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, in einander spiegelnden Seiten“ sind zunächst nichts als bildliche Umschreibungen des Zusammenhangs durch relative Gleichheit. Daß aber dieser bildlichen Symmetrie ohne weiteres die Symmetrie im eigentlichen Sinne substituiert wird, weist auf einen Grundmangel in Schnaases Begriff des Rhythmus, der im folgenden Teil (VI) erörtert werden wird.

Ganz überraschend ist die plötzlich auftauchende Beziehung des rhythmischen Tatbestandes zum *Malerischen*, wie der Gegensatz zum *Reliefstil* der antiken Kunst. Doch weisen Wortverbindungen wie „symmetrisch-malerisch“, „perspektivisch-malerisch“ auf die vermittelnden Gedanken.

Über den Gegensatz zwischen malerischem und Reliefstil spricht sich Schnaase bei der Darstellung der griechischen Kunst bestimmter aus: „ . . . in der Tat zeigt sich . . im Reliefstil der Unterschied zwischen der Skulptur und der Malerei in seiner höchsten Schärfe, wie stets auf der Grenze zweier Gebiete. Das Licht ist das verbindende Element der Welt, in den Farbenverhältnissen, in den Reflexen der Beleuchtung treten die im Raume gesonderten Gegenstände in Beziehung zu einander und werden durch die Einheit des Lichtes zu einem einigen, wenn auch manche Gegensätze in sich enthaltenden Ganzen verschmolzen. Die Malerei gibt daher auch ein in sich abgeschlossenes Bild, dessen mannigfaltige Teile auf der perspektivischen Mittellinie die gemeinschaftliche und vereinende Regel, gleichsam ihre Seele haben. Diese Kunst hat dadurch den Vorteil, aber auch die Notwendigkeit, die Gestalten in einer Wechselwirkung des Handelns oder Sprechens darzustellen, und dies geschieht am wirksamsten, wenn sie sich uns in der Vorderansicht zeigen, damit wir ihnen in das Auge sehen und in ihrer Seele lesen können.

Das Relief dagegen ist auf Profilansicht der Figuren angewiesen. Die Verbindung der runden Körperlichkeit mit einer nicht bloß gedachten scheinbaren, sondern wirklichen Fläche ist eine harte und unnatürliche Zumutung, welche nur dann erträglich wird, wenn die Gestalten entweder, wie beim griechischen Basrelief, durch Stellung und Form, oder wenigstens, beim Hautrelief, durch erstere erkennen lassen, daß sie für den Zusammenhang mit einer Fläche geschaffen sind . . . Dies gilt schon von einer einzelnen Gestalt, in noch höherem Grade aber von der Zusammenstellung mehrerer. Denn jede würde herausschreitend erscheinen, sich von den andern absondern, und der Zweck der gemeinsamen Darstellung völlig verloren gehen . . . Hieraus ergeben sich die Grenzen, innerhalb welcher das Relief seine schönsten Wirkungen erreicht. Es muß seine Gestalten im Profil zeigen, mithin entweder alle in einer Richtung hin einander folgend, also einen Zug oder Marsch darstellend, oder von zwei Seiten einander entgegenkommend, sei es nun im friedlichen Verkehr oder im Kampfe.“ II, 81.

Dadurch, daß Schnaase aus seiner Definition des Malerischen, die ja allerdings wie seine Definition des Rhythmus ebenfalls „mannigfaltige Teile“ und eine „vereinende Regel“ enthält, mit Vernachlässigung des einen Einheitsfaktors, des Lichtes, einseitig den andern, die „perspektivische Mittellinie“ heraushob

und diese als „Seele des Bildganzen“ dem inneren Mittelpunkte zweier Glieder einer rhythmischen Reihe gleichsetzte, schuf er sich auf allerdings etwas gewundenen Wegen die Möglichkeit, in dem neuen Prinzip der christlichen Kunst bald ein malerisches, bald ein rhythmisches zu sehen.

Dadurch, daß er von seinen zwei Formmöglichkeiten des Reliefs (der Zug oder Marsch in einer Richtung und die einander entgegenkommenden Züge) den Zug von einzelnen Gestalten, die, im Profil gesehen, nach einer Richtung marschieren, allein berücksichtigte, konnte er zwischen dem Reliefstil und der einheitlich fortlaufenden Reihe der antiken Kunst einen Zusammenhang herstellen.

VI.

Dieser Exkurs zur Klärung des Verhältnisses zwischen dem Begriffe des „Rhythmus“ einerseits und den Begriffen des Malerischen, der Symmetrie und der Gruppe andrerseits wies bereits auf den Grundmangel des Begriffs bei Schnaase hin: ihm fehlt das Spezifische; deshalb vermischt er sich mit soviel anderen Begriffen.

Und der Grund für diesen Mangel liegt in Schnaases geschichtsphilosophischen Verallgemeinerungen, die, wie die Geschichtsphilosophie mit Vorliebe, wenn sie sich mit Kunst befaßt, das Spezifische der Kunst ihren Konstruktionen zuliebe übersieht. So stellt Schnaase, seiner geschichtsphilosophischen Antithese eines antiken und eines christlichen Prinzips zuliebe — er kam von Hegel —, einen Zusammenhang her zwischen der vornehmlich christlichen Kunst der Malerei („die Seele“) und dem „neuen“ Prinzip des Rhythmus, der die Begriffe der Gruppierung und der Symmetrie mit umfaßt — einen Zusammenhang, der sich als ganz hinfällig erwies.

So konstruiert Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste einen Gegensatz zwischen dem neuen Prinzip des Rhythmus und dem antiken der Reihe, der für ihn 10 Jahre vorher in dem „Niederländischen Briefen“ noch nicht bestand. Jetzt ist in der „antiken Reihe jedes Glied fest in sich zusammenhängend und daher von dem andern gesondert“, während die rhythmische Reihe „in ihrer äußeren Zweiheit (der wechselnden Glieder) auf einer inneren geistigen Einheit beruht“. An einer lehrreichen Stelle (Seite 395) der „Niederländischen Briefe“ dagegen wird die Säulenreihe der Antike unbefangen als eine rhythmische Erscheinung gewürdigt, in

der der Zusammenhang der längeren und kürzeren Glieder als wesentlich empfunden wird:

Die Säulenreihe „hat zwar in Säulen und Interkolumnien Teile, aber Teilbarkeit ist gerade das Gesetz der Linie; nur darf die Teilung nicht zur Trennung werden. Säulen und Zwischenräume dürfen nicht gleichgültig und beziehungslos aufeinander folgen, sie müssen durch ein inneres Verhältnis untereinander verbunden sein. Die Säulen müssen sich gleichen und auch die Räume zwischen ihnen eine Fortsetzung dieser Gleichheit sein. Die Anordnung der griechischen Architektur, nach welcher die Größe der Interkolumnien von dem Durchmesser der Säule abhing, war daher notwendig und auch die Grenzen dieses Maßes lassen sich im allgemeinen leicht erkennen. Denn eine bloße Wiederholung der Breite des Säulenstammes würde nur eine tote, arithmetische Gleichheit hervorgebracht haben; der Zwischenraum, weil er anderer Bedeutung wie die Säule war, mußte dies auch in seinem Maße aussprechen, und als leichter auch freier und weiter erscheinen. Er mußte daher eine Vervielfachung des Säulenstammes in vollen oder in Bruchverhältnissen, immer aber eine so geringe enthalten, daß das Auge den Zusammenhang und den harmonischen Rhythmus längerer und kürzerer wechselnder Glieder leicht empfinden konnte."

In das Jahrzehnt zwischen der Veröffentlichung der „Niederländischen Briefe" und der betreffenden Bände der „Geschichte der bildenden Künste" fällt die Herausgabe von *Hegels* Vorlesungen über die Ästhetik. Hier liegen die Keime zu Schnaases späteren Anschauungen. Von Hegel stammt bei Schnaase zunächst die Gegenüberstellung des „christlichen" (bei Hegel „romantischen") und des „antiken Prinzips", von Hegel die Verbindung dieses Gegensatzes mit jenem anderen zwischen *„Rhythmus und Reim"*.

„Die rhythmische Versifikation (= Versmaß bei Schnaase) hat ihre schönste und reichhaltigste Entwicklungsstufe in der griechischen Poesie erreicht" (Ästhetik, III, 308). Sie beruht auf „der natürlichen Länge und Kürze der Silben" (III, 292). Das Klingen bleibt noch „in ungetrennter Einheit mit dem festen Zeitmaß seiner bestimmten Dauer und in der Fortbewegung beider hat das Ohr dem Wert jeder einzelnen Silbe, wie dem Gesetz in dem rhythmischen Dahinschreiten aller gleichmäßig nachzugehen" (III, 308). Dem entspricht bei Schnaase: In den antiken Versmaßen ist jede Silbe eine charakterisierte lange oder kurze Silbe — hat

jede Silbe eine Bedeutung — die Silben bilden im vorgeschriebenen Gange ein nach einem festen Gesetz gegliedertes Ganzes, in dem nichts Gleichgültiges, nichts Unbeachtetes enthalten sein darf. Ein Unterschied zwischen den für die Form bedeutenden und gleichgültigen bloß ausfüllenden Silben besteht nicht, das Ganze bildet eine vollkommene Einheit — entsprechend vergleicht Hegel an andrer Stelle den antiken Vers mit plastisch geschlossenem Bildwerk.

Dann ging „mit dem Verderben der Accentuation und dem Emporkommen des subjektiven Moments der Empfindung (das christlich-romantische Prinzip!) das frühere rhythmische System der Versifikation in das des Reimes über“ (Hegel, Ästhetik, III, 306). Der Reim ist „ein vereinzelt herausgehobenes ausschließliches Tönen“. Die „Figuration“ der durch den Klang aus den übrigen herausgehobenen Buchstaben, Silben oder Wörter erfolgt „teils nach dem Gesetze gleichmäßiger Wiederholung des gleichen oder ähnlichen Klanges, teils nach der Regel symmetrischer Abwechslung“ (III, 292). Dann verbindet sich mit dem „formellen Prinzip der Wiederholung ganz gleicher oder ähnlicher Klänge“ „von seiten des Geistes her wieder das Herausheben und Beziehen verwandter Bedeutungen im Reimklang der sie bezeichnenden Wörter“ (III, 310), (das subjektive Moment der Empfindung, siehe oben).

Ebenso bei Schnaase: Wenige bedeutsame Silben, vereinzelte Gleichklänge zwischen der Masse der übrigen in symmetrischer Wiederholung.

Von Hegel her rührt also bei Schnaase die Verbindung des neuen Prinzips der Wiederkehr oder Zweiheit mit dem Begriff der *Symmetrie*. Hegel entwickelt seinen Begriff der Symmetrie aus der Regelmäßigkeit, der gleichen „Wiederholung ein und derselben bestimmten Gestalt, welche die bestimmende Einheit für die Form der Gegenstände abgibt“ (I, 173). „Der Gleichheit gesellt sich Ungleiches hinzu und in die leere Identität tritt der Unterschied unterbrechend ein. Dadurch kommt die Symmetrie hervor“ (I, 174). Er gibt ein Beispiel: „Wenn auf der einen Seite eines Hauses drei Fenster von gleicher Größe in gleicher Entfernung voneinander abstehen, dann drei oder vier im Verhältnis zu den ersten höhere in weiteren oder näheren Abständen folgen, endlich aber wiederum drei, in Größe und Entfernung den ersten gleich, hinzukommen, so haben wir den Anblick einer symmetrischen Anordnung“. Hegel sichert sich zunächst die Möglichkeit simultanen An-

blicks, indem er alle Fenster auf einer Seite des Hauses liegen läßt. Dann beschreibt er sie so, als ob es bei Symmetrie nur auf die bestimmte Art der Succession ankäme, auf die „gleichmäßige Abwechslung von Gleichem und Ungleichem“ (I, 179); dabei liegt das Unterscheidende der Symmetrie in der Hereinnahme eines Ungleichen in die „abstrakte Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit“ der Regelmäßigkeit (I, 179). Er sucht an dieser Stelle (I, 173—182) nämlich eine Entwicklung innerhalb der „äußeren Schönheit der abstrakten Form“, von der Regelmäßigkeit über die Symmetrie zur Gesetzmäßigkeit und Harmonie, zu konstruieren, wobei es ihm darauf ankommt, zu zeigen, wie in dieser Reihe die Gleichheit (der Regelmäßigkeit) das „Ungleiche in sich hineinnimmt und sich mit ihm in äußerlicher Einheit zusammenstellt“ (Symmetrie), in der Gesetzmäßigkeit eine Totalität wesentlicher Unterschiede zusammentritt — die als Totalität natürlich trotz der wesentlichen Gegensätze wieder Einheit und Zusammenhang hat —, bis endlich in der Harmonie die Unterschiede sich zu direkten Gegensätzen steigern und doch sich neutralisieren und zu konkreter Identität zusammenschießen (I, 181). Hier handelt es sich nicht darum, die spekulativen Prämissen dieser ganzen Konstruktion darzustellen, oder nähere Erklärungen zu geben, oder Hegels übrige Definitionen zu kritisieren. Was den Begriff der Symmetrie anbelangt, so ist hier einfach darauf hinzuweisen, daß der tatsächliche Gebrauch, von dem auch die exakte philosophische Bestimmung eines Begriffs auszugehen hat, die Symmetrie ganz anders versteht, und daß Hegels willkürliche Setzung bereits ihm selbst bei der Anwendung versagt. Die ungleiche andersartige Größe zwischen den beiden symmetrischen Größen ist in Wirklichkeit für den Eindruck der Symmetrie vollständig überflüssig, nichts als eine Betonung der Mitte zwischen den beiden Seiten.[1]) Hegel muß das selbst gefühlt haben. Er verlangt nur eine andersartige Form zwischen zwei gleichen; die Mittelfenster in seinem Beispiel könnten also ebensogut kleiner oder breiter sein, wie die Seitenfenster. Wenn er sie größer annimmt, so ist das eine naive unbewußte Betonung der Mitte als Mitte durch die dominierende Höhe. Der von seiner Definition der Sym-

[1]) Der Charakter der Mitte als Unterschied beruht lediglich darauf, daß sie die Seiten unterscheidet = sondert; deswegen braucht sie keineswegs eine den seitlichen Größen ungleiche positive Größe zu sein, denn sie dient ja nur als Negation. (Vergl. Schmarsow, Grundbegriffe d. Kunstw., S. 61).

metrie ignorierte Mittelpunkt der Beziehung in der Anschauung macht sich unwillkürlich geltend, obgleich er mit dem Mittelpunkte der Vergleichung im Verstande auszukommen glaubte. Zugleich tritt, wie wir oben sahen, zu der successiven Vergleichung der einzelnen Größen die simultane Anschauung hinzu. Da seine Definition, von ihrer sonstigen Unvollkommenheit abgesehen, nur die verstandesmäßige Seite der Symmetrie (das Gleichmaß) berücksichtigt, nicht die gleichwichtige anschauliche der in ihr enthaltenen Lagebezeichnung, kann er ihn also auf räumliche und zeitliche Künste anwenden und bei Versen von symmetrischer Abwechslung sprechen (vergl. oben); regelmäßiger Wechsel würde dasselbe sagen. Schnaases Prinzip der Wiederkehr oder der Zweiheit, der eine innere Regel als Grundlage und Verbindung dient, weist auf diesen Ursprung bei Hegel: Symmetrie besteht darin (Ästhetik, I, 174), „daß nicht eine abstrakt gleiche Form nur sich selbst wiederholt, sondern mit einer andern Form derselben Art, die für sich betrachtet ebenfalls eine bestimmte sich selbst gleiche, gegen die erste gehalten aber derselben ungleich ist, in Verbindung gebracht wird. Durch diese Verbindung nun muß eine neue schon weiter bestimmte und in sich mannigfaltigere Gleichheit und Einheit zustande kommen."

Da liegt endlich der Keim zu Schnaases Begriff des *Rhythmus*. Die ganze Tendenz der oben angedeuteten Entwicklung innerhalb der äußeren Schönheit der abstrakten Form ging ja dahin, der gleichen Wiederholung ein und derselben bestimmten Gestalt mannigfaltige Unterschiede einzugliedern. Das ist die Tendenz der äußeren Form überhaupt, auf die Hegel an verschiedenen Stellen zu sprechen kommt, z. B. beim Takt in der Musik (III, 162): „Erst dadurch, daß die Bestimmtheit des Maßes das willkürlich Ungleiche besiegt und ordnet, erweist sie sich als Einheit und Regel der zufälligen Mannigfaltigkeit. Sie muß dieselbe deshalb in sich selbst hineinnehmen und die Gleichförmigkeit im Ungleichförmigen erscheinen lassen." In dieser Weise ist von Schnaase der Begriff des Rhythmus gedeutet worden, der von Hegel — nur in der Musiktheorie und in der Poetik — in anderer Auffassung angewandt wird, wie wir oben beim Versrhythmus sahen und wie III, 158ff. für die Musik zu ersehen ist. In der Architekturtheorie arbeitet Hegel mit dem Begriff der Eurhythmie, der aber materiell anderes enthält, als Schnaases Begriff des Rhythmus. (An der einzigen Stelle, wo er ihn näher bestimmt, braucht er ihn — anders als Semper, vergleiche Kapitel E — für das,

was Burckhardt Rhythmus nannte, (vergleiche Kapitel D): „In allen diesen Beziehungen, in dem Verhältnis der Breite zur Länge und Höhe des Gebäudes (antiker Tempel), der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, der Abstände, Zahl der Säulen, Art und Mannigfaltigkeit oder Einfachheit der Verzierungen, Größe der vielen Leisten und Einfassungen u. s. f. herrscht bei den Alten eine geheime Eurhythmie.“ II, 306, 307.) Seinen Inhalt aber bekommt Schnaases Begriff des Rhythmus zugewiesen durch das Programm von Hegels christlich-romantischer Gedankenbaukunst: „Indem nun aber die christliche Andacht eine Erhebung des Gemüts über die Bedrängtheit des Daseins und eine Versöhnung des Subjekts mit Gott ist, so liegt hier wesentlich eine Vermittlung unterschiedener Seiten zu ein und derselben in sich konkret gewordenen Einheit.“ Zugleich erhält die romantische Architektur das Geschäft, diesen Inhalt hindurch scheinen zu lassen (II, 336, 337), oder wie es ein ander Mal umschrieben wird: Hier, vorwiegend in der Gothik gewinnt „die höchste Partikularisation, Zerstreuung und Mannigfaltigkeit den vollsten Spielraum, ohne jedoch die Totalität zu bloßen Besonderheiten und zufälligen Einzelheiten zerfallen zu lassen. Die Großartigkeit der Kunst nimmt hier im Gegenteil das Geteilte, Zerstückelte durchgängig wieder in jene Einfachheit zurück. Es ist die Substanz des Ganzen, welche sich in unendliche Teilungen einer Welt individueller Mannigfaltigkeiten auseinanderstellt und zerschlägt, aber diese unübersehbare Vielheit einfach sondert, regelmäßig gliedert, symmetrisch verteilt, zu befriedigender Eurhythmie ebenso bewegt als fest hinstellt, und diese Weite und Breite bunter Einzelheiten zu sicherster Einheit und klarstem Fürsichsein ungehindert zusammenfaßt“. Ästhetik, II, 333.

Diese geschichtsphilosophische Konstruktion läßt Schnaase nun auch das Spezifische des Rhythmus übersehen. Seine endliche Definition als eines Zusammenhangs selbständiger Teile durch relative Gleichheit, dies „Gesetz eines reicher entwickelten organischen Lebens“ IV, 334 ist im Grunde ethischer, nicht ästhetischer Natur; weshalb er es denn vielleicht am treffendsten mit den Worten formulierte:

„Sobald man die unabweisbare Berechtigung individueller Äußerung anerkennen mußte und doch auf die Einheit nicht verzichten konnte, ergab sich von selbst das Gesetz der relativen Einheit und Gleichheit, des rhythmischen Wechsels, der Gruppe . . .“ [1]) IV, 334.

[1]) Fortsetzung im Anhang (Anwendnng auf die bekannten Beispiele; Anordnung).

Das Spezifische des Rhythmus ist seine Gebundenheit an eine Folge von Eindrücken irgendwelcher Art in der Zeit.

Beim Begriffe des rhythmischen Wechsels arbeitete Schnaase ja nun mit einer Folge von räumlich-körperlichen Elementen. Bei dem Begriffe der rhythmischen Anordnung aber war dies Moment der Folge ganz vernachlässigt. Gewiß können wir die selbständigen, relativ gleichen Teile, die quadratischen Abteilungen der romanischen Kirche, nur im Hintereinander aufnehmen. Davon abstrahiert Schnaase aber. Etwas spielt hier die unsinnliche geometrische Auffassung des Grundplans mit, bei dem im Ablesen der quadrierten Teile die zeitliche Folge der einzelnen Eindrücke vielleicht von dem simultanen Eindruck des räumlichen Nebeneinanders der gleichen Abteilungen übertönt wird. Auch im Gesamtbegriff ist der eindeutige Vollzug in einer Richtung, das Eindimensionale, nicht angedeutet.

Deshalb wird es Schnaase so leicht, seinen Begriff des Rhythmus mit dem der Symmetrie zu verbinden, seiner uneigentlichen Symmetrie im bildlichen Sinne, seinem Absatz zwischen zwei Gliedern einer Folge, der plötzlich zum Mittelpunkt zwischen zwei entsprechenden, ineinander spiegelnden Seiten wird, eben mit diesem gefährlichen Bilde einen wirklichen, eigentlichen Mittelpunkt, zum mindesten in der Vorstellung des Subjekts, mit zwei einander entgegengesetzten Seiten zu substituieren.

Vielleicht besteht die Möglichkeit, den Symmetriebegriff und den Gruppenbegriff in den Begriff des Rhythmus hineinzunehmen. Aber diese Möglichkeit wäre doch erst zu erwägen, nicht ohne weiteres zu behaupten. Denn der Begriff der Symmetrie[1]) setzt nicht den eindeutigen Vollzug einer Richtung, sondern den sehr zweideutigen Vollzug zweier entgegengesetzter Richtungen auf einer Geraden, also in einer Dimension voraus.

(Darüber im Anschluß an Dehio und v. Bezold im Kapitel G.)

---

[1]) Das wäre nach Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 68, Symmetrie des Kontrastes, durch Hinzunahme eines zweiten Gestaltungsgesetzes, das der Richtung, gesteigerte Symmetrie. Innerhalb einer Reihe kann streng genommen nur diese Art der Symmetrie vorkommen, da eine solche eine Richtung jedenfalls voraussetzt und, sollte sie die Symmetrie in sich aufnehmen, eben die zweite dazu verlangt. Richtungslose Formen können in einer Folge überhaupt nicht vorkommen, insofern selbst objektiv neutrale, richtungslose Formen durch sie subjektiv gerichtet werden.

C. Der Begriff des Rhythmus bei Franz Kugler.

I.

Franz Kugler war eine aphoristische Natur, kein systematischer Denker, wie Schnaase. Er stellte seinen kunsthistorischen Werken keine Darstellung seiner ästhetischen Anschauungen voraus, sondern machte gelegentlich eine ästhetische Bemerkung. So lassen sich auch seine Bemerkungen über den Rhythmus nicht in ein durchaus einheitliches System bringen, sondern nur nebeneinander stellen, wie bei Kugler selbst die Kunstwerke zumeist geographisch nebeneinander gestellt sind, kaum genetisch verknüpft. Um wenigstens eine gewisse Ordnung herzustellen, zeigte sich eine Scheidung nach den Gebieten der Architektur, der Plastik, der Malerei, eine knappe Darstellung von Kuglers allgemeinen Gedanken über die drei Künste, die er gelegentlich in einer Kritik, einer Bücherbesprechung, einem kleinen Aufsatz entwickelte, als das geeignetste Mittel.

Haben im allgemeinen seine ästhetischen Bemerkungen oft etwas Vages, Unbestimmtes, als ob er unterwegs, mit eilig hingeworfenen Worten einen Eindruck hastig und flüchtig fixiert hätte, so überraschen sie doch an anderen Stellen durch die sinnliche Frische der Beobachtung, die wiederum unmittelbar vor dem Kunstwerk im treffenden Wort ihren Ausdruck gefunden zu haben scheint. Und so bleibt denn zuletzt das Bild des feinsinnigen und unermüdlichen Beobachters.

II.

„Die *Architektur* ist eine Sprache, die des räumlichen Gefühls." „Das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes, das innerlich vom Leben erfüllt ist, dar."[1]) Der zweite Satz faßt das architektonische Kunstwerk vom Stand-

[1]) Kleinere Schriften III, 454 und 460. Die ganze Stelle im Anhang.

punkt des genießenden Betrachters auf; der erste von dem des Schöpfers. So erscheint das „räumliche Gefühl", das die Schöpfung hervorbringt, im fertigen Werk als „innerliches Leben". Gibt es einen architektonischen Rhythmus, so muß es zunächst ein Rhythmus dieses räumlichen Lebens sein. Dann aber muß er sich in den Formen äußern, in der Sprache der Architektur, in der er vielleicht zunächst in die Augen springt.

Folgen wir Kuglers Wink, der beim romanischen Stil einmal die „rhythmische Gliederung des Raumes und ihre Entfaltung im Aufbau, nach den im Basilikenschema vorgezeichneten Motiven" (Baukunst II, 20) erwähnt, in das Innere der altchristlichen Basilika, mit dem nach seinen Worten „ein Neues und höchst Folgenreiches von räumlichem Gefühl und räumlicher Wirkung gegeben" war: „der Hauptraum des Langhauses, das Mittelschiff, in ruhiger und fester Erhabenheit über den niedrigeren Seitenräumen emporsteigend, mit diesen durch die gegliederte Folge der Säulenreihe im lebhaften Wechselverhältnis des Verbundenen und Gesonderten, und in der nun ausschließlich zu ihm gehörenden Nische des Tribunals den völlig bezeichnenden Schluß findend". Baukunst I, 356.

Drei Momente werden hier als die Elemente der räumlichen Wirkung hervorgehoben: das Emporsteigen des Hauptraumes des Langhauses über die niedrigeren Seitenräume; das lebhafte Wechseln zwischen dem abgeschlossenen, gesonderten und dem mit Seitenräumen verbundenen Raum (wie sinnlich-unmittelbar vom genießenden Betrachter aus charakterisiert!); der „völlig bezeichnende" Schluß, den das Mittelschiff „findet" (wiederum, wie unmittelbar: der Raum ist nicht abgeschlossen, sondern er „findet" seinen Schluß, er bewegt sich auf ihn zu und beruhigt sich in ihm, denn der Schluß ist „völlig bezeichnend" — natürlich für einen solchen vorhergehenden Raum!). Worin liegt nun das Rhythmische dieser Raumgliederung? In der Gliederung an sich? Dann wäre das Verhältnis der Glieder für den rhythmischen Eindruck gleichgültig. Dem ist aber nicht so. Das zeigt Kuglers Kritik an zwei Basiliken, in denen über den Seitenschiffen, also über den seitlichen Säulenreihen, Galerien angebracht sind, die es bewirkt haben, daß die Hochwände mit Fenstern, die man nicht missen konnte, über den Galerien angelegt wurden, also ihrerseits weit über die Öffnung der Tribuna emporragten und über deren Bogen ebenfalls eine Hochwand erforderten, um den Raum abzuschließen. Kugler tadelt es, daß die Hochwände „die räum-

liche Rhythmik im Verhältnis zu der Bogenwölbung der Tribuna zerstört" haben.[1]) Baukunst I, 387. Die räumliche Gliederung ist dieselbe wie sonst. Nur ist jetzt das Mittelschiff des Langhauses viel höher als die Tribuna. Diese bildet nicht mehr den „völlig bezeichnenden Schluß" für das anders gewordene Mittelschiff. Das heißt: das Rhythmische liegt in den Verhältnissen der Raumglieder zu einander. So heißt es später bei Gelegenheit eines nachträglich nach hinten erweiterten Chorraumes von einem Kirchenbau: „Die Ausdehnung des Chores stört in etwas das rhythmische Verhältnis des Baues." Baukunst II, 385.

Liegt aber das Rhythmische etwa in den Verhältnissen, Maßverhältnissen, der Einzelräume zu einander, derart, daß es sich etwa durch eine Gleichung ausdrücken ließe: x : y = rhythmisches Verhältnis? Also in Maßverhältnissen für sich bestehender getrennter Größen? Nein; das widerspräche der in der allgemeinen Charakteristik der Basilika hervorgehobenen „rhythmischen Gliederung des Raumes." „Gliederung" weist auf ein organisches Ganzes und das ein solches durchfließende Leben — das Leben des architektonischen Werkes, von dem wir oben ausgingen. Die räumliche Rhythmik liegt also einmal in den Verhältnissen der Raumteile zu einander; andermal im Zusammenhang dieser Teile in einem Ganzen. Dieser Zusammenhang ist aber kein beziehungsloses Nebeneinander, sondern ein organisch vermittelter Zusammenhang von Teilen. Räumliche Rhythmik heißt also andrerseits eine organische Vermittlung zwischen Raumteilen. Wie geht die vonstatten?

Wir erkannten oben das organische Leben des architektonischen Werkes als eine Übertragung des räumlichen Gefühls des genießenden Subjekts. Die zweite Seite der räumlichen Rhythmik hat also zunächst auszugehen vom genießenden Subjekt, das die Raumteile vermittelt. Und diese Vermittlung nennt sich sehr schlicht: Bewegung. Die zweite Seite der räumlichen Rhythmik ist die rhythmische Bewegung.

---

[1]) Diesen Vorwurf unrhythmischer Verhältnisse macht Kugler in andrer Form an andrer Stelle der gesamten Kunst frühchristlicher Zeit; vergleiche Baukunst III, 8: „Häufig . . . fehlt das Querschiff ganz, ist die bauliche Anlage eine in sich ungeteilte, und fügt sich der Chor einfach nur der östlichen Hälfte, mit dem Hochaltare ein. Es ist eine Rückkehr auf die in der altchristlichen Basilika beliebte Anordnung, doch freilich mit dem erheblichen Unterschiede, daß bei dieser die Einrichtung eine zufällige geblieben war, in unrhythmischem Verhältnisse zum Ganzen, während sie sich im gotischen Bau stets in räumliche Gesamtrhythmik auflöst."

Das „Gesetz der räumlichen Rhythmik“ mit „seinen kunstreichen Kombinationen“ äußert sich vornehmlich im gotischen Bau in diesem Sinne. „Bei Bauten reicherer Anlage kommt es zu einer überaus kunstvollen Anordnung, welche die rhythmische Grundbewegung vielfach abgestuft zum volltönenden Ausgang bringt: die Seitenschiffe um den innern Chorschluß als gleichfalls polygonischer Umgang umhergeführt und wiederum von einem Kranz polygonischer Absidenkapellen umgeben“. Baukunst III, 11. Dieser Chorschluß gibt „das Bild des lautersten räumlichen Organismus, dessen Gesamtbewegung in der Tat einen höchst durchgebildeten Abschluß findet, zunächst einen einfach starken in dem polygonalen Ausgang des Mittelschiffraumes, dann durch dessen Öffnungen (zwischen den Pfeilerarkaden) in die niederen Seitenräume hinaus strömend und hier in dem Kranze der umgebenden Absiden in einem rhythmisch wiederholten Spiele ausklingend.“ Baukunst III, 23.

Schon die Grundbewegung ist eine rhythmische; sie „strömt“ durch das Mittelschiff in den inneren, polygonen Chorschluß, in dem sie zunächst einen einfach starken Abschluß findet. Dann ergießt sie sich durch die Pfeilerarkaden in den Umgang und „klingt“ hier in dem Absidenkranze „in einem rhythmisch wiederholten Spiele“ aus. Daneben schwingt in der ersten Stelle noch die Vorstellung einer rhythmischen Bewegung in den Seitenschiffen mit, die durch den Umgang um den hohen Chor herumflutet. Die beiden musikalischen, oder wenigstens tönenden Umschreibungen für den dynamischen Effekt, bezeichnen die kunstreichen Kombinationen des Gesetzes der räumlichen Rhythmik nach Anfang und Ende. Die Kombination des einfachen Rhythmus der Grundbewegung beginnt mit dem volltönenden Ausströmen durch die Öffnungen des polygonalen Chores: die erste „Stufe“, eine Vervielfältigung und zugleich eine Brechung der einfach starken Bewegung. Dann folgt als zweite Stufe in den niedrigen Seitenräumen eine neue Vereinigung zu einem nur noch schwach bewegten Strome. Die dritte Stufe bildet das nach diesen Abschwächungen wohl motivierte Ausklingen in den Absiden. Es ist ein „rhythmisch wiederholtes“ Ausklingen in dem Kranze der Absiden. Kugler setzt also ein Umströmen im Umgang voraus; der Gedanke einer rhythmischen Bewegung in den Seitenschiffen scheint da wieder unbewußt mitzuarbeiten. Und dieses Ausklingen geschieht zuletzt nur noch im „Spiel“; so schwach ist die Strömung geworden.

In der Tat: diese ganze bauliche Anordnung ist eine Kombination der mannigfaltigsten Bewegungen oder Bewegungs-

möglichkeiten. Das Subjekt der Bewegung, als das wir oben kühn den Menschen faßten, wird uns von Kugler ja nicht vorgestellt. Bei ihm können es ebensogut leicht beschwingte Töne sein, oder die Luft, die die Räume durchflutet.

Die Aufgabe der Bewegung ist die lebendige Vermittlung von Raumteilen. Bleiben wir über den Vermittler zunächst im Unklaren, so klärt die Stelle vielleicht die andere Frage, inwiefern die Bewegung selbst, die uns ja anschaulich geschildert wird, eine rhythmische ist. Ist jede Bewegung durch Raumteile eine rhythmische? Ist unsere Bewegung eine Bewegung schlechthin oder eine besonders charakterisierte Bewegung?

Gewiß, es ist keine Bewegung, die mit Grazie in infinitum geht, sondern eine Bewegung, die ein Ende findet, und zwar kein gewaltsames, unvorbereitetes, sondern ein allmähliches — eine Bewegung die ausklingt; die schwächer wird und stufenweise abnimmt. Das heißt: wir erhalten einen neuen Hinweis auf die Maßverhältnisse der vermittelten Raumglieder, diesmal in dem Sinne, daß sie nicht bloß, wie oben ausgeführt wurde, nachbarlich aufeinander abgestimmt sind, sondern nach einem bestimmten Entwicklungsgesetz einem Endziel zustreben. Die rhythmische Bewegung ist also in diesem Fall eine Bewegung in Verhältnissen, die ein Aufhören der Bewegung mit sich bringen. Ob stets bei Kugler, ob also eine derartige Proportionalität das Charakteristikum der rhythmischen Bewegung, des Rhythmus überhaupt ist, darüber müssen spätere Stellen entscheiden.

Vorerst beunruhigt uns die Frage nach der Vermittlung der räumlichen Rhythmik für die Sinne des Betrachters. Wir haben uns bisher in den allgemeinen räumlichen Ausmessungen[1]) der Basilika, der gotischen Kathedrale, bewegt und wurden auch nur das Allgemeinste einer Bewegung, die Bewegungsmöglichkeit gewahr, wenn man schon von Gewahrwerden reden kann.

„Das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes, das innerlich von Leben erfüllt ist, dar. Die Kraft aber . . . das Bewußtsein dieses Lebens . . . zeigt sich naturgemäß da,

[1]) Auf die Verbindung von Raumteilen durch ihre Ausmessungen, ihre räumliche Weite — es ist bemerkenswert, daß bei Kugler auch hier nicht jene Schnaasesche Abstraktion eines rhythmisch angeordneten Planes auftritt, sondern seine Worte immer auf Raumvolumina hinweisen — beziehen sich zwei Stellen über die romanische Kirche. Siehe im Anhang unter II, 21 u. II, 16.

wo die Masse sich in bewegten Formen detailliert" — in der Formensprache. Sehen wir also zu, wie die räumliche Rhythmik sich in der Formensprache äußert, um zu greifbareren Resultaten zu gelangen.

Kommen wir wieder auf unser erstes Beispiel, die frühchristliche Basilika, zurück. Was veranlaßt uns in den Formen dazu, das Mittelschiff mit der Tribuna gewissermaßen zusammen zu ziehen, die Verbindung zwischen beiden herzustellen? Die zunächst in die Augen springenden Formen selbständigerer Art in der altchristlichen Kirche sind die Säulenreihen, die das Mittelschiff von den beiden Seitenschiffen scheiden. Diese Säulenreihen sind aber nicht die in der Antike gewohnten: „An Stelle der Gebälksäulenreihen traten somit in der christlichen Basilika Säulenarkaden, welche . . . in dem stets neu anhebenden Schwunge der Bogenlinie den Blick des im Raume Weilenden lebendig vorwärts leiteten und mit dieser Bogenlinie zugleich ein rhythmisches Verhältnis zu der großen Bogenlinie, welche die Wölbung der Tribuna umschloß, gewannen: . . . die Gesamtheit des Gebäudes (des Innenraumes) machte sich als solche, in dem hierdurch gewonnenen Wechselverhältnis der Teile mit wesentlich größerer Entschiedenheit geltend. Erhöht wurde dies Wechselverhältnis außerdem durch die Gestaltung der Fenster. Diese entsprachen, in den Seitenschiffen wie in den Oberwänden des Mittelschiffes den Zwischenweiten zwischen den Säulen, waren ebenfalls halbrund überwölbt und von einer Größe, welche ihre Form charakteristisch hervortreten ließ." Baukunst I, 357. Bei Querschiffanlage wurde davor der mächtige Bogen geschlagen, „gleichfalls in rhythmischem Verhältnis zu den übrigen Bogenformen, die räumliche Gesamtwirkung aufs Neue fester bezeichnend". Baukunst I, 358.

Wir begrüßen zunächst mit Freuden den „im Raume Weilenden", der durch die Bewegung seiner Augen über die Formen hin die Einzelheiten vermittelt und die rhythmischen Wechselverhältnisse der Teile gewahr wird, die ihn berechtigen, sie als räumliche Gesamtwirkung zusammen zu fassen.

Wir sehen uns dann nach den rhythmischen Wechselverhältnissen der Teile um. Da läßt sich zweierlei unterscheiden:

Erstens besteht ein rhythmisches Wechselverhältnis zwischen den Bogenlinien über der Tribuna, über den Arkadensäulen, über den Fenstern in den Seitenschiffen und in den Oberwänden des Mittelschiffes. Zweitens besteht ein Wechselver-

hältnis zwischen den Fenstern in den Seitenschiffen wie in den Oberwänden des Mittelschiffes.

Um diesen Punkt zuerst zu erledigen: Die Fenster entsprechen in den Seitenschiffen wie in den Oberwänden des Mittelschiffes den Zwischenweiten zwischen den Säulen. Wir erinnern uns an die Funktion der Säulen: Sie setzen das Mittelschiff mit den Seitenräumen durch die gegliederte Folge der Säulenreihe in ein lebhaftes Wechselverhältnis des Verbundenen und Gesonderten. Die Fenster entsprechen den Öffnungen der Säulenarkaden, die Mittelschiff und Seitenschiff verbinden. Die Verbindung wird durch die Fenster verstärkt. Das Oberfenster entspricht dem Unterfenster, der gleichartige Accent, der sich in einem solchen Raumabschnitt viermal wiederholt (zweimal rechts und zweimal links), diese rhythmische Wiederkehr des Gleichen, schließt Mittelschiff und Seitenflügel an dieser Stelle kompakt zusammen, verstärkt durch das rhythmische Wechselverhältnis[1]) der Teile den räumlichen Zusammenhang — durch die Mittel der Formensprache im allgemeinsten Sinne: dem der Verteilung der Formen. Durch diese engere Vereinigung von Mittelschifffragment und Seitenflügeln wird nun seinerseits das andere Wechselverhältnis,[2]) von dem oben die Rede war, verstärkt und hervorgehoben, indem nämlich die mit diesen Raumausweitungen wechselnden Verengerungen zwischen den Säulen, die eine Verbindung des Mittelschiffes mit den „Flügeln“ abschneiden und verhindern, kontrastierender heraustreten. Auch dieser Wechsel ist rhythmisch, genauer ein Rhythmus räumlicher Gliederung, der an unserer Ausgangsstelle bereits berührt, wenn auch nicht verfolgt wurde. Er mag in einem kurzen Exkurs behandelt werden.

Das bisher über den Begriff des Rhythmus bei Kugler Erarbeitete läßt sich in drei Sätzen zusammenfassen:

1. Rhythmik ist eine Bewegung, die räumlich nebeneinander liegende Teile — Teilräume — in zeitlicher Folge verbindet.
2. Rhythmik setzt ein die Verbindung ermöglichendes Verhältnis — zunächst der räumlichen Ausmessungen — der nebeneinanderliegenden Teile voraus.

Zur Diskussion steht noch der Satz:

---

[1]) Im Sinne einer Korrespondenz, eines Entsprechens zweier Größen.
[2]) Im Sinne eines Wechselns zweier Größen.

3. Die rhythmische Bewegung ist eine Bewegung in Verhältnissen, die ein Aufhören der Bewegung mit sich bringen.

Sicher handelt es sich beim Rhythmus um eine Verbindung von Teilen eines Ganzen (in zeitlicher Folge), die in den Verhältnissen der benachbarten Teile begründet ist. Dabei sind — bei Gegenständen der bildenden Kunst — die Teile natürlich räumlich benachbart, und die Verhältnisse solche räumlicher Größen zu einander.

Der rhythmische Wechsel unseres Beispiels bringt insofern etwas Neues, als er die Verhältnisse der benachbarten Teile näher bestimmt. Die Teile wechseln; das folgende Paar kehrt das Verhältnis des Vorhergehenden zu einander um. Doch liegt eine solche mathematische Definition nicht im Sinne Kuglers, der sich gerade hier beim Allernächstliegenden beruhigt und sein rhythmisches Wechselverhältnis nicht entfernt so scharf durchdenkt, wie Schnaase.[1])

Das Originelle an Kuglers Gedanken über die „rhythmischen Verhältnisse", die die Verbindung der einzelnen Teile ermöglichen, liegt in anderen Dingen, zu denen uns das zuerst hervorgehobene Moment aus der Formensprache der altchristlichen Basilika leiten kann. Es besteht, wie wir sahen, ein rhythmisches Verhältnis zwischen den Bogenlinien über der Tribuna, über den Arkadensäulen, über den Fenstern in den Seitenschiffen und in den Oberwänden des Mittelschiffes. Die Formen der Bogenlinien sind alle das Halbrund, wenn auch die verschiedenen Bogen nicht gleich groß sind. Die Formen sind ähnlich. Aber nicht auf diese äußerliche Ähnlichkeit beruft sich Kugler, wenn er die Bogen über den Fenstern mit denen über den Arkaden oder dem über der Tribuna in ein rhythmisches Verhältnis setzt (etwa im Sinne einer Wiederkehr ähnlicher Formen), sondern er faßt diese Ähnlichkeit als Symptom eines die verschiedenen Formen verbindenden gleichen Bildungsgesetzes. Das lehrt eine Stelle über die englische Gotik, an der er einen oft hervortretenden „Mangel des Gefühls für den tieferen Rhythmus der architektonischen Form, für das gleichartige Grundgesetz, nach welchem die letztere sich bildet", rügt.

[1]) Als Beispiel für die ziemlich allgemeine Art der Auffassung mag eine Stelle über die gotischen Wimperge folgen: Diese Giebelform kam zur Verwendung „als Krönung der Fenster des Oberbaues, hier in durchgeführt rhythmischem Wechselverhältnis zu dem System der Fialen". Baukunst III, 19. Die Zahl der Stellen, wo der rhythmische Wechsel erwähnt wird, ist indes verhältnismäßig groß. (Siehe den Anhang).

Er fährt fort: „Dies vornehmlich in der Linie des Bogens. Steile und stumpfe Spitzbogen fügen sich, aus äußerlich gegebenen Motiven und ohne solche, zusammen; dies nicht nur in verschiedenen, manchesmal im nächsten Zeitanschluß ausgeführten Teilen des Gebäudes, sondern selbst in gleichzeitigen, unmittelbar zusammenhängenden Bogenreihen . . ., wo sich die Abschnitte aus irgend welchem Grunde erweitern oder verengern; ebenso in Bogenfüllungen, wo man einem starren Schematismus zu Liebe die verschiedenen und verschieden bezüglichen Bogenlinien streng konzentrisch (in äußerlicher Harmonie und in innerlicher Disharmonie) bildet.“ Baukunst III, 140.

Also: der Rhythmus ist das Bildungsgesetz der architektonischen Form. In welchem Sinne ist hier der Rhythmus gefaßt? Der Mangel an Gefühl für den „tieferen“ Rhythmus zeigt sich vornehmlich in der Linie des Bogens. Steile und stumpfe Spitzbogen zeugen von einem verschiedenen Bildungsgesetz. Sie unterscheiden sich äußerlich durch ihre Kurvatur. Und das Bildungsgesetz einer Kurve ist eine bestimmte Bewegung, die die Kurve beschreibt. Der Rhythmus fließt mit der Bewegung in eins zusammen. Die Einzelformen, die sie durchflutet, entschwinden dem Blick des begeisterten Kunstbetrachters zwar nicht, nur treten sie sozusagen als Erscheinungsformen des Rhythmus des Ganzen zurück an der Fassade des Straßburger Münsters, des Kölner Domes. Die Einzelteile sind nur noch Bestandteile einer „Formenmusik“, „innerlich vom Geist bewegt“, „alles ist von einem Rhythmus durchdrungen“. Man höre:

Die Fassade des Straßburger Münsters: „. . . es ist ein Nachklang des Galeriewesens französischer Kathedralen, aber zu einem wesentlich abweichenden Zwecke, zu einer fast ätherischen Umhauchung der starren Masse verwandt. Es ist freilich die Masse von dieser Formenmusik noch nicht durchdrungen, doch überall davon umhüllt, so daß der Schwere dennoch die Last genommen (!!) scheint. Es ist dasjenige noch in einer Formensymbolik, einer jugendlich virtuosen, was etwa ein halbes Jahrhundert später, an dem Entwurf und dem Bau der Kölner Domfassade, in gereifter, innerlich vom Geist bewegter Formensprache zur Erscheinung dringen sollte“.[1]) Baukunst III, 289, 290. Dann die Kölner Domfassade: . . . „In stetiger Folge lösen sich kleine Streben und andere Vorsprünge von den größeren Strebemassen ab, leicht an diesen

[1]) Vom späteren Zusatzbau heißt es: „der Rhythmus des ursprünglichen Planes ist durch alles dies wesentlich beeinträchtigt worden“.

emporschießend, in ihren Abschlüssen mit Giebeln und Fialen gekrönt, gleich Schalen oder Hülsen, aus denen der Körper des Baues mit stets neuem Ansatze und neuer Frische aufwächst. Es ist wie ein lebendiger Puls in diesen Massen und ihren sämtlichen Einzelheiten; im lebhaftesten Gegensatz gegen die ungegliedert schweren Streben der Seitenschiffe sind sie schon vom Fuß an mit Stabwerkfüllungen und schlanken Maßwerknischen versehen, von freier und lichter Bildung, in ihren Gliedern von quellend bewegter Profilierung, derart, daß mehrfach an feineren Vorsprüngen die Fläche selbst in die Bewegung hineingezogen wird. Dasselbe Gesetz drückt sich in der durchgehend gleichartigen Fensterbildung aus, . . in der lebhaften Gliederung ihrer Umfassung, in den maßwerkgeschmückten Wimpergen über ihnen, von denen durchweg die Horizontalgesimse durchschnitten werden. Alles ist von einem Rhythmus durchdrungen, alles, wie mannigfach gegliedert, von einem Gesetz bestimmt". Baukunst III, 224, 225.

So ist denn der Rhythmus das einheitliche Grundgesetz, das die mannigfachen Glieder bildend bestimmt, belebt, bewegt. Er fällt an dieser Stelle zum großen Teil mit dem gotischen „Höhendrang" zusammen, — wenn er auch nicht in ihm aufgeht.

Der Höhendrang an sich kann sich sogar in unrhythmischer Form äußern. So heißt es bei der Besprechung eines gotischen Chorbaues[1]) von einem „Höhendrange, . . . der überhaupt von dem rhythmischen Wohllaute des räumlichen Verhältnisses und seiner formalen Entwicklung absieht". Der rhythmische Wohllaut des räumlichen Verhältnisses, die Rhythmik des Höhendranges sollte sich in der Formensprache des Chorhauptes entwickeln. Aber: „Alles ist auf äußerste Geltendmachung der Höhendimension berechnet; der genannte Herstellungsbau[2]) hat dazu beigetragen, diese abermals zu verstärken, indem die Joche des Chores (in seinen Längenfluchten) durch zwischengesetzte Pfeiler verdoppelt wurden, hiermit die Scheidbögen überall eine scharf zugespitzte Bogenform, die Oberfenster (in gleichem Maße verdoppelt) durchweg ein höchst schlankes Verhältnis erhielten. Das Triforium wurde der Maßwerkgliederung der Fenster noch ähnlicher gebildet; die Dienste ohne alle Durchschneidung durch Horizontalgesimse[3]) leicht emporgeführt". Baukunst III, 64.

---

[1]) St. Pierre zu Beauvais, Abbildung bei Kugler, ebendort.

[2]) Der Chor stürzte nach dem ersten Bau teilweise ein.

[3]) Gotische Horizontalgesimse: „Das Vertikalgesetz des Ganzen und sein bewegter Drang bestimmen auch ihre Form: Oberwärts schräg abfallend, unterwärts in starker Kehlung unterschnitten, hiermit in innigem

Worin liegt das Unrhythmische des „bewegten Dranges“ in diesem Chorbau? Zuletzt fiel das entscheidende Wort: in dem Mangel aller Horizontalen. Die Bewegung verläuft ohne Unterbrechung. Und wenn auch Bewegung durch den Raum überhaupt nur durch eine Folge von Raumteilen möglich ist, so ist bei rhythmischer Bewegung doch eine klare Sonderung der verbundenen Teile Bedingung.[1])

Wo die eintritt, spricht Kugler von einer „völlig rhythmischen Auflösung der Wandgliederung in ihrer nach oben gerichteten Bewegung“ — beim Innenbau des Speyrer Doms: „Je ein Pfeiler um den andern wurde zum Gewölbeträger ausersehen und erhielt zu diesem Behuf an seiner Vorderseite eine Pilastervorlage nebst vortretender, schlank emporlaufender Halbsäule; auf der letzteren setzte der Quergurt des Gewölbes auf, das sich in rippenlosen Kreuzgewölben zwischen die Gurte spannte. Die Zwischenpfeiler empfingen den Schmuck einer einfachen, zu gleicher Höhe emporsteigenden Halbsäule, von deren Kapitell sich, über den Fenstern und den Bogenschlüssen jener Wandnischen, andere Bögen zu den Pilastervorlagen der anderen Pfeiler wölbten, während der einfache Schildbogen des Gewölbes die Joche dieser Wandarchitektur in ruhigem Abschluß umfaßte, — eine völlig rhythmische Auflösung der Wandgliederung in ihrer nach obenhin gerichteten Bewegung.“ Baukunst II, 452. Und von der ähnlichen, nur reicheren Ausstattung des Inneren des Limburger Domes heißt es: „In dieser Anordnung des Inneren, in diesem Fortschreiten von festeren zu leichteren Verhältnissen, diesem Wechselverhältnis zwischen den horizontalen Geschossen und den aufsteigenden

---

Wechselbezug zu den rhythmischen Verhältnissen jenes Gesetzes“. „Sie mußten aller wirksamen Ausladung, allem, wie sehr auch gemäßigten Massencharakter, aller Profilierung, die auf das Gewicht eines solchen hindeutete, entsagen.“ Baukunst III, 19. Die rhythmischen Verhältnisse des Vertikalgesetzes verlangen hier also: die Bewegung darf durch die Horizontalen nicht erschwert, sondern soll nur rhythmisch abgeteilt werden.

1) Als Beispiel, daß die klare Sonderung der einzelnen Teile innerhalb des rhythmischen Verlaufs auch sonst von Kugler als notwendige Bedingung des Rhythmus gefaßt wird, mögen zwei Stellen dienen. Am gotischen Innenraum tadelt Kugler: „Auch veranlaßt die fast übermächtig treibende Bewegung im Organismus der Innenteile einige rhythmische Übelstände. Bei den kurzen Jochfeldern müssen die Rippen eine tiefe Senkung annehmen, welche die klare Wirkung der Gewölbfolge beeinträchtigt“. Baukunst III, 24, Am Turm: daß die „Durchbrechungen einander fast für jeden Standpunkt des Beschauers in unrhythmischer Weise decken“; also nicht selbständig wirksam werden im Ganzen. Baukunst III, 26.

Gliederungen, entfaltet sich ein so würdevoller wie klar harmonischer Rhythmus.“ Baukunst II, 469.

Dieser Satz ist erfreulich klar. Das Rhythmische liegt erstens in dem Wechsel zwischen vertikal aufsteigenden Gliederungen und den dazwischen geschobenen Horizontalen; in der wiederkehrenden Wirkung eines und desselben Bildungsgesetzes in den vertikalen Gliederungen, denen gegenüber die dazwischen lagernden Geschosse zunächst eine negative Funktion haben: die Glieder zu sondern. Dann aber erhalten sie eigenen Wert als wechselnde Glieder eines rhythmischen Zusammenhanges von räumlichen Teilen. Zweitens: Dieser Zusammenhang der räumlichen Teile wird zu einem rhythmischen durch das innere Bildungsgesetz, das das Verhältnis seiner Teile zueinander bestimmt, derart, daß im rhythmischen Verlauf ein „Fortschreiten von festeren zu leichteren Verhältnissen“ stattfindet.

Damit sind wir wieder bei unserem noch strittigen dritten Satze angelangt: „Eine rhythmische Bewegung ist eine Bewegung in Verhältnissen, die ein Aufhören der Bewegung mit sich bringen“ — der erste Teil des obigen Satzes besagt ja nichts anderes. Und wir erhalten obendrein noch eine ganz unzweideutige Bestätigung durch eine Notiz über den Glockenturm von Florenz. Er hat 5 Hauptgeschosse. „Eine rhythmische Bewegung ist insofern in dem Ganzen vorhanden, als die beiden unteren Geschosse in einfacher Masse gehalten sind, die beiden folgenden mit je zwei Fenstern durchbrochen, von denen die des vierten um ein weniges höher sind als die des dritten, das oberste Geschoß endlich, ansehnlich höher als die übrigen, je ein großes, hohes und mehrfach geteiltes Fenster enthält“. Baukunst III, 550.

Hier reicht der Begriff des rhythmischen Wechsels, der stets den Begriff der Wiederkehr des Gleichen — bei Kugler wenigstens — in sich schließt, nicht mehr aus. Auch weist ja Kugler auf die von festeren zu leichteren, von niederen zu höheren aufsteigenden Verhältnisse der Teile als auf das für den rhythmischen Charakter des Ganzen Entscheidende hin.

Also: Kuglers Begriff des Rhythmus schließt einerseits einen Begriff der Proportionalität seiner Glieder in sich, die den Rhythmus zu einem fest in sich beschlossenen und abgeschlossenen macht. Kuglers Begriff des rhythmischen Wechsels („Wechselrhythmus“) weiß andererseits nichts von dieser bestimmten Proportionalität seiner Glieder und dem damit zusammenhängenden Abschluß der rhythmischen Be-

wegung. Dabei ist, wie schon oben gesagt, der Begriff des rhythmischen Wechsels minder entwickelt, erscheint wie fremdes und nicht ganz verarbeitetes Gut.

Auf der anderen Linie, der der rhythmischen Bewegung durch eine Reihe von Gliedern, die in ihren Verhältnissen genau aufeinander abgestimmt und durch diese Verhältnisse zu einem rhythmisch beschlossenen Ganzen vereinigt sind, ergeben sich noch weitere Zusammenhänge.

Zunächst im Hinblick auf das Verhältnis der Einzelglieder zu einander. Beim rhythmischen Wechsel sind die benachbarten Glieder einander fremd, stehen sich selbständig gegenüber. Nicht so bei Kuglers Begriff der beschlossenen rhythmischen Bewegung. Verändert sich das eine Glied, so verändert sich auch das benachbarte: Sie beide stehen in rhytmischem Wechselverhältnis. An dem einfachen ursprünglichen römischen Tempel bestand die Dekoration der Unterfläche des Architravs, mit der er auf den Kapitellen der Säulen ruht, „in den frühsten und einfachsten Beispielen aus einer in der Mitte von Kapitell zu Kapitell hinlaufenden Vertiefung, in die eine schlichte Füllung eingelassen" war. „Dann bildet sich, in rhythmischem Wechselverhältnis zu dem reicher gegliederten Akanthuskapitell, aus jener Füllung ein größeres, kassettenartiges, oft glänzend ornamentiertes Feld". Baukunst I, 282.[1])

Diese wechselseitige Bedingtheit zweier Glieder einer rhythmischen Reihe hat ihren tieferen Grund. Wenn die äußeren Verhältnisse des zweiten Gliedes einer rhythmischen Folge von Gliedern durch die äußeren Verhältnisse des ersten bedingt werden, so ist das nur ein Symptom des Abhängigkeitsverhältnisses, das zwischen den beiden Gliedern selbst besteht. Das zweite Glied folgt nicht bloß räumlich-zeitlich, sondern kausal[2]) aus dem ersten.

Die „Anordnung des Giebels über einer spitzbogigen Öffnung erwies sich" „als ein sehr geeignetes dekoratives Mittel, dem Bogen für das Äußere seine rhythmisch abgeschlossene Signatur zu geben, das schon in ihm[3]) enthaltene aufstrebende Element auch mit einer charakteristischen Außenform nachdrücklich hervorzuheben". Baukunst III, 18.

---

[1]) Parallelstelle im Anhang: Baukunst I, 103, 4.

[2]) Kugler spricht einmal geradezu von „rhythmischer Konsequenz" des „streng gemessenen Formenspiels" des gotischen Maßwerks. Kleinere Schriften II, 717.

[3]) Im Text steht „ihnen": sinnloser Druckfehler.

Im Spitzbogen liegt außer seiner abschließenden, nach unten wirkenden Tätigkeit noch ein aufstrebendes Element. Das wird durch den Giebel in einer charakteristischen Außenform hervorgehoben. Dieses zweite Bauglied ist also durch das erste kausal bedingt. Und ein derartiges Verhältnis zwischen zwei räumlich nebeneinander — hier übereinander — liegenden Teilen eines Baues ist schon rhythmisch, nicht im Sinne rhythmischen Wechsels — der setzt mindestens drei Glieder voraus, damit die Wiederkehr einmal eintreten kann, sondern im Sinne rhythmisch proportionierter, in sich beschlossener gegliederter Bewegung. Und ob nur zwei Glieder so verbunden sind, das Ganze trägt doch eine „rhythmisch abgeschlossene Signatur".

Kuglers Rhythmus in der Architektur ließe sich bestimmen als Bildungsgesetz, das sich in einer abgeschlossenen Reihe von einzelnen räumlichen Formen auswirkt. Dabei sind denn nicht nur die unmittelbar benachbarten Teile kausal verknüpft. Die Kette von Ursache und Wirkung reicht weiter: „Die jonische Säule ist mit einer Basis versehen; diese war durch die Tradition gegeben und mußte bei dem mehr dekorativen Wesen des Jonismus . . . als rhythmischer Gegensatz gegen das reicher gebildete Kapitell beibehalten werden." Baukunst I, 194.[1])

Ein kanonisches Beispiel rhythmischer Verhältnisse und eines rhythmisch beschlossenen architektonischen Ganzen möge den Schluß machen: der griechische Tempel. Von ihm schreibt Kugler: „Fries und Giebel, zur Aufnahme der bildnerischen Dekorationen bestimmt, . . . stehen in rhythmischem Wechselverhältnis zu den übrigen Teilen. Daher auch im dorischen Friese die Anordnung je einer Triglyphe über der Säule und je einer über der Zwischenweite, daher beim Giebel, um das Verhältnis zu der entschieden bezeichneten horizontalen Lagerung des Gebälkes zu wahren, die im allgemeinen nicht bedeutende Erhebung. Überall ist in den Teilen der architektonischen Komposition und in ihren Abständen, bis in das Einzelste hinab, ein inniger Wechselbezug der Verhältnisse . . ., der Ausfluß des Gesetzes, auf welchem ihre feste Gesamtwirkung beruht. Die Säulenreihe in ihrer Gesamtheit hat durchweg diejenige Kraft, welche erforderlich ist, Gebälk und Giebel emporzutragen; diese haben durchweg denjenigen Grad von Schwere, welcher die aufsteigende Kraft der Säulen, je nach

[1]) Parallelstelle im Anhang: I, 192.

ihrem Charakter und ihren Verhältnissen, zum geregelten Abschlusse zwingt."

So erscheint der griechische Tempel „als ein Ganzes von ebenso klarer Gliederung wie harmonisch durchgeführter Rhythmik." Baukunst I, 197, 198.

Um es kurz noch einmal zusammenzufassen: Das rhythmische Gesetz, das den griechischen Tempel beherrscht — wie die Fassade des Kölner Doms — äußert sich darin, daß

1. zwischen den Teilen der architektonischen Komposition nach ihrer Form und ihrem Maß, wie in den Abständen der einzelnen Teile von einander ein inniger — „rhythmischer" — Wechselbezug der Verhältnisse besteht,
2. eine feste Gesamtwirkung aller Teile entsteht, der Bau rhythmisch beschlossen ist, was sich im einzelnen darin äußert, daß jeder Teil in rhythmischem Verhältnis zum Ganzen steht, in seinen Verhältnissen durch seine Stellung im Ganzen bedingt ist,
3. Voraussetzung ist die Auffassung der Teile im Nacheinander, die rhythmische Bewegung.

Wir haben die gleichen drei Punkte als Kennzeichen des Rhythmus der Räumlichkeit, wie des Rhythmus der Formensprache herausgearbeitet.

Das „Werk der Architektur" ist erfüllt von räumlichem und Formenleben.

„Das Werk der Architektur bildet den Ausdruck, oder besser die Darstellung allgemeinen Lebens, allgemeiner Kräfte, allgemeiner Beziehungen und Gesetze. Das Werk der Architektur ist aber kein leeres Abstraktum, es ist vielmehr ein konkret lebendiges, es verlangt Gliederung, Organismus zur Entwicklung des Lebensprozesses." Kleinere Schriften II, 439.

Bei einer derartigen Verzeitlichung der Architektur ist es nicht verwunderlich, wenn als Gesetz der allgemeinen Kräfte, des allgemeinen Lebens der Rhythmus erscheint, mit seinen allgemeinen Beziehungen, den rhythmischen Verhältnissen. Kugler spricht es zwar nirgends aus, zeigt es aber durch seine zahlreichen Bemerkungen zur Genüge, welche Rolle in seiner Architekturtheorie der Begriff des Rhythmus spielt.

Der Begriff des Rhythmus, der sich formulieren läßt als Gesetzmäßigkeit einer Bewegung — eines Prozesses — durch einzelne räumliche Teile zu einem Ende hin.

Diese äußert sich

In den abgestuften Verhältnissen der ganze Reihe der Teile, die in „proportionaler" Entwicklung die Bewegung dem Ende zu leiten,

Und in dem innigen Wechselverhältnis der benachbarten Teile, das den Übergang von einem zum andern ermöglicht.

Dieser letzte Punkt ist von nicht geringer Wichtigkeit. Die Übergänge von einer Form zur andern — wozu auch die „Abstände" gehören — sind dem feinfühligen Kunstbetrachter der letzte Prüfstein für den Rhythmus, eine äußerst wichtige Seite des „rhythmischen Wechselverhältnisses" zweier Teile. So spricht er einmal von einer „Auffassungsweise, die im rhythmischen Wechselverhältnis der räumlichen Teile, in der Hinüberführung von dem einen zum andern, einen zumeist wohllautenden und befriedigenden Eindruck hervorbringt".[1])

Dieser immer erneute Hinweis auf die sinnlich begreifbare Seite der Kunst mahnt daran, den Begriff des Rhythmus in seiner obigen, abstrakten Formulierung nicht als letztes Ergebnis stehen zu lassen. Führte der Begriff bei Schnaase aus der Kunst über die Ästhetik schließlich in die Kulturgeschichte und in Regionen einseitigster Geistigkeit hinein, so ist bei Kugler rühmend hervorzuheben, daß der Begriff bei ihm nur im Dienste des Kunstverständnisses arbeitet, und, was er im einzelnen auch an Konsequenz und eindeutiger Formung vermissen läßt, durch Feinfühligkeit dem Eindruck gegenüber reichlich ersetzt. Dessen gewiß zu werden, können wir nichts besseres tun, als aus den Hallen der Architektur in die Reiche der Plastik und Malerei zu treten.

Doch nicht ohne Abschiedsblick.

Auch in seiner Geschichte der Baukunst finden sich ein paar Beispiele, die den Begriff des Rhythmus ohne schulmäßige Bestimmtheit des Gedankens zwar, dabei aber mit überraschender Feinfühligkeit für die Erscheinung anwenden.

Kugler bespricht die Arkaden im Innern der romanischen Kirche: „Die Pfeiler des Gewölbebaues mit den anlehnenden Trägern dieser Gewölbgliederungen, den Gurtträgern .... gestalten sich, im Verhältnis zu diesen Teilen in einem oft lebhaften Wechsel von rechtwinklig vortretenden Massenhalbsäulen und Rundstäben".

Und dieser Wechsel ist rhythmisch? Nein, aber Symptom eines rhythmischen Lebens der Masse.

„Es ist wie ein rhythmisches Pulsieren der Formen, welches mehr oder weniger flüssig, in derberen oder in

[1]) Baukunst III, 157; Gegenbeispiel: Baukunst I, 401.

zarteren Klängen, den gemessenen Ernst der architektonischen Gesamtkomposition umspielt." Baukunst II, 30.

Eine ähnliche Auflösung der baulichen Masse vollzog man mit dem zunächst nur einfach nach der Tiefe abgestuften Bogen über dem Portal, da man „empfand .., daß in dem kreisenden Umschwunge der vielfach wiederholten Bogenlinien, in ihrer Vertiefung hinter einander, ein ideales Lebensgesetz vorgedeutet war. . . . Man überzeugte sich dann, daß eine derartige Anordnung, der Wechsel starker rechtwinkliger und starker zylindrischer Massen, für die schwingende Kraft, welche im Prinzip des Bogens lag, doch noch zu schwer war; man gliederte den Bogen lebhafter; man löste die starren Grundformen in elastischer bewegte auf, in denen besonders der Wechsel kehlenartiger Einziehung und vorquellender Pfühle den rhythmischen Strom der Bogenbewegung zum lebensvollen Ausdruck brachte". Baukunst II, 28.

Die Masse des Pfeilers, des Bogens lebt, schwingt sich um, bewegt sich. Und die Bewegung beginnt rhythmisch zu pulsieren, sich in Einzelformen zu gliedern, in kehlenartiger Einziehung von einer zur andern überzugehen.

III.

Der Rhythmus als das Gesetz bewegter Massen ist es auch, der *plastisches Bildwerk*, das sich mit der architektonischen Masse vereinigt und sich innerlich an sie bindet, gleichfalls durchdringt und so das *Relief* mit seinem Untergrund zusammenschließt.[1])

„Die (bauliche) Gesamtmasse kann eine lebendig geschwungene, ob auch rhythmisch beschlossene

[1]) Freilich braucht das Relief nicht innerlich mit der baulichen Masse, mit dem Architekturstück, an dem es haftet, verbunden zu sein.

„Das antike Relief hat im Allgemeinen kein innerliches Verhältnis zu dem Grunde, auf welchem es ruht. Das Figürliche und der Grund sind hier wesentlich von einander geschieden." Eine derartige Behandlung drängt sich auf bei Füllungen, um die Schwere der architektonischen Masse verschwinden zu machen, wie im entgegengesetzten Fall, wo es gilt, daß „die Masse als solche wirksam" erscheine, und „dennoch eine plastische Ausstattung erhalten soll." „Das Relief erscheint hier, sobald das Auge des Beschauers durch jenen Eindruck der Masse in Anspruch genommen wird, als ein auf die letztere aufgelegter und durch sie gebundener" — aber nicht mit ihr verbundener — „Zierrat" („aufgelegtes Relief").

Es gibt aber eine andere Möglichkeit, die sich schon in der römischen Kunst in Andeutungen findet: in ornamentalen Reliefs spätrömischer Architektur. „In Skulpturen der eben genannten Art macht das Relief zumeist den völlig entgegengesetzten Eindruck des Aufgelegten (!!). Es quillt wie

Form gewinnen, überall — stärker oder schwächer — die ihr innewohnende Lebenskraft ankündigend, und soweit völlig geeignet, die letztere im Bildwerk hervorsprudeln zu lassen." Kleinere Schriften III, 747. Das Bildwerk quillt hervor als Ausfluß der Lebenskraft der Masse. Mag es daher auch einen gewissen Grad „individueller Freiheit" besitzen, es bleibt in seinen formalen Verhältnissen noch an das rhythmische Gesetz der bewegten Masse gebunden, aus der es stammt. „Das quellende Relief ist nicht unbedingt auf ein überall gleichmäßiges Hervortreten angewiesen; seine verschiedenen Teile werden nach ihrer Energie oder Bedeutung verschiedenartig vorspringen können, und nur das allgemeine rhythmische Gesetz, welches die Dissonanzen verbannt oder auflöst, wird diese Weise des Hervortretens regeln," eben in dem Sinne „rhythmischen Wohllautes", der befriedigenden Hinüberführung von einem Teil zum andern.[1]) Kleinere Schriften III, 746.

Auch auf *rundplastische* Werke, die nicht derart eng mit der baulichen Masse verbunden sind wie das Relief, kann das rhythmische Gesetz der Masse hinübergreifen — durch die Vermittlung der Gewandmasse. „Die Verbindung des Gewandes mit dem Körper vermählt mit dem Grundelemente des Individuellen ein allgemeines, ein architektonisches[2]) Element. Es ist ein architektonischer Rhythmus, der sich in der Linienführung des Gewandes ankündigt, der aber bedingt oder motiviert wird durch die individuelle Körperform." Die Körperform „gibt, wenn ich so sagen darf, nur den Anstoß für die Bewegung des Gewandes, die sich sodann von diesem Anstoße aus nach ihren eigenen Gesetzen entwickelt, sei es in leichtem, spielenden, vielfach

mit selbständigem Vermögen aus dem Grunde hervor, sich je nach den Bedürfnissen der Komposition hier noch erst leise lösend, dort dem Grunde sich noch weich anschmiegend, dort in entschiedener Kraft und Fülle sich hervorhebend. Es ist, als sei in dem Grunde selbst die Lebenskraft vorhanden, die diese Erscheinungen heraustreten macht. Es muß hier ein entschiedenes Wechselverhältnis zwischen Grund und Relief anerkannt werden; das indifferente Verhältnis zwischen beiden, wie in der griechischen Kunst, ist hier verschwunden" („quellendes Relief"). Kleinere Schriften III, 743 ff.

[1]) Das bewundert Kugler ein paar Seiten später an Arbeiten des damals noch viel geschmähten Rokoko: „selbst bei barocken Arbeiten jener Epoche . . . müssen wir gar nicht selten den rhythmischen Schwung des Ganzen, die Weise, in welcher die Reliefausstattung harmonisch mit diesem Ganzen und seiner Lebendigkeit ausgeführt ist, das nicht minder leichte und lebendige Heraustreten des Reliefs aus dem Ganzen bewundern". Kleinere Schriften III, 748. Der Ausdruck „rhythmischer Schwung" läßt vermuten, daß hier außerdem mimische Assoziationen mitspielen, deren enge Verknüpfung mit rhythmischen Erscheinungen ja Tatsache ist.

[2]) Richtiger hieße es wohl: „tektonisch", nicht „architektonisch".

gebrochenem Nachklange, sei es in großen, schweren, vollen Massen". Kleinere Schriften III, 440 f.

IV.

Entwickelte Kugler im Gebiete der Plastik den Rhythmus aus einer Abhängigkeit von der Architektur und statuierte selbst an selbständiger Rundplastik einen architektonischen Rhythmus, so erwächst der *malerische Rhythmus*, Kuglers überraschendste Entdeckung, ganz auf dem Boden des Malerischen — wenn auch an einem Werk der Architektur.

„Das Malerische", heißt es in einem knappen, an eigenartigen Gedanken um so reicheren Aufsatz Kuglers,[1]) „das Malerische beruht vor allem darin, wie Luft- und Lichtwirkungen an einem Gegenstande zur Erscheinung kommen."

Das „Fragment", betitelt: „Das Malerische in der Architektur", stellt zunächst die Möglichkeit einer malerisch wirksamen Architektur fest: „Die Werke der Architektur, in dem Wechsel der Massen, der massenhaft starren und bewegt gegliederten Teile, des räumlichen Vorsprunges und der räumlichen Tiefe, werden zur Entwicklung malerischer Momente vielfach Gelegenheit bieten". Es folgt ein Hinweis auf das verschiedenartige Verhalten der verschiedenen Systeme in dieser Beziehung; eine eingehendere Untersuchung über das Malerische in der Gotik mit dem Endergebnis, daß die Gotik ein plastischer Stil sei, bei dem malerische Begriffe nicht zureichten, die Formenverteilung zu begreifen.[2]) Sodann wird das architektonische System (Außenbau) des Rokoko entwickelt, das, spezifisch malerisch gedacht, Kugler Gelegenheit gibt, seinen Begriff des malerischen Rhythmus zu entwickeln.

„Das architektonische System, in welchem das malerische Element zur vollen und entschiedenen Erscheinung kommt, ist das sogenannte Rokoko. Der Rokokostil hat von der Behandlung der Architektur im Sinne der Antike (auf welcher überhaupt der Kreis der modernen Bauweise fußt) die Massenwirkung beibehalten, die für das Malerische die zunächst erforderliche Grundlage ist. Er hat indes die strenge, hohe Festigkeit, die für die Anordnung der architektonischen Masse

[1]) Er ist mit ein paar anderen zusammen unter dem Titel „Fragmente zur Theorie der Kunst" abgedruckt in den Kleineren Schriften, Bd. III, 749, 50. Diese Fragmente sind 1852 im Kunstblatt zuerst gedruckt. Die unbefangene Würdigung des Rokoko um diese Zeit ist ganz erstaunlich — ebenso, wie diese Erkenntnisse so lange wieder verloren gehen konnten.

[2]) Was Kugler freilich nicht gehindert hat, von malerischen Gesichtspunkten aus an der Gotik Kritik zu üben: vergl. oben S. 41, Anm. 1.

in der antiken Kunst so wesentlich bezeichnend, dabei aber der Entfaltung malerischen Reizes noch minder günstig ist als das vibrierende Leben des gotischen Baustils, verlassen; er hat die Masse mannigfacher geteilt, ihr gelegentlich einen weicheren Schwung gegeben, sie in einer Weise dekoriert, daß die bedeutsamen Stellen dem Auge in strahlender Lebhaftigkeit entgegenspringen."

„Es bildet sich in solcher Art ein Wechselverhältnis zwischen den verschiedenen Teilen des Gebäudes, welches, je nach dem Charakter der Beleuchtung, das Auge mit eigentümlichstem Rhythmus berührt, welches den vorragenden Lichtstellen, in ihrer oft sehr raffinierten bildnerischen Behandlung, eine, ich möchte sagen: edelsteinartige Wirkung gibt, diese von dem ruhigen Schattenton der Tiefen frappant abstechen läßt und sie doch wieder durch bewegte Übergänge mit denselben verbunden hält. Ist die Luft derart beschaffen, daß ihr Fluidum dem das Gebäude betrachtenden Auge mit Entschiedenheit sichtbar wird, so erhöht sie jene Licht- und Schattenspiele um ein wesentliches, indem durch die größere oder geringere Stärke ihrer Schleier jene Gegensätze notwendig einen doppelten Reiz gewinnen, und sie, als selbständige Trägerin des Lichtes die Reflexe desselben in die Tiefen hineintragend, das harmonische Gesamtverhältnis wesentlich erhöht."

Der Begriff des malerischen Rhythmus ist vollständig psychologisch entwickelt im Sinne einer Beschreibung des Eindrucks. Das Wechselverhältnis der Teile eines bewegten Ganzen wird uns sinnlich begreifbar gemacht. Erhalten wir auch keinen Hinweis auf die abgeschlossene Natur des Bildganzen, so wird dafür das innige Wechselverhältnis der benachbarten Teile um so anschaulicher. Es ist zunächst ein Wechseln zwischen vorragenden Lichtstellen, die in strahlender Lebhaftigkeit dem Auge entgegenspringen, und den ruhenden Schattentönen der Tiefen. Es ist dann aber auch ein Wechselverhältnis im Sinne einer engen Verbindung zwischen den benachbarten Teilen durch bewegte Übergänge. Beides vereinigt sich in dem Begriffe des malerischen Rhythmus, der mit dem *Helldunkelrhythmus*[1]) zusammenfällt.

So erweist sich Kuglers Begriff des Rhythmus als ein wahrhaft ästhetischer Begriff, der die sinnliche Fülle der Kunst zu begreifen vermag, ohne ihr ihren Schmelz abzustreifen, — noch in den flüchtigsten Licht- und Schattenspielen.

[1]) Vergl. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.

D. Der Begriff des Rhythmus bei Jakob Burckhardt.

I.

In äußerem und vermutlich auch innerem Zusammenhang mit Franz Kugler steht der Begriff des Rhythmus bei *Jakob Burckhardt,* wie ihn dieser in seiner Geschichte der Renaissancearchitektur in Italien, der ersten Fortsetzung der Kuglerschen Geschichte der Baukunst, entwickelt.

Er unterscheidet da: „Die gotische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung, die der Renaissance ist Rhythmus der Massen. Dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen." Seite 41.

Die Renaissance ist der „Stil der Verhältnisse in Raum und Flächen". Seite 44. Der „Rhythmus der Massen" liegt in den Proportionen, den Verhältnissen. An anderer Stelle werden die „Architektur der Proportionen" und der „Rhythmus der Massen" einander gleichgestellt. Seite 57. Dabei gehören zu den Massenverhältnissen außer den Verhältnissen in der Fläche (den geometrischen Verhältnissen) auch die Verhältnisse des Tiefenraumes und die Verhältnisse der Massigkeit räumlicher Formen (beides unter den kubischen Verhältnissen verstanden). Die Renaissance „komponiert ihre Bauten nach einem geheimen Gesetz, dem der Verhältnisse. Dieselben sind von allen, auch den römischen Vorbildern unabhängig und ein wesentlicher Besitz des modernen Weltalters, welches nie mehr ungestraft sich demselben entziehen wird. Auf rein mathematischem Wege kann man nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil außer den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen die Wirkung entscheiden hilft, sodaß bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann. Es wäre zu wünschen, daß ein Wort existierte, welches ausdrücklich die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloß Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfaßte. L. B. Alberti braucht bei

Anlaß seiner Fassade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnisvolle Harmonie der Teile zum Ganzen bereits das Wort „tutta quella musica“. Die musikalischen Proportionen auch bei dem Biographen Brunelleschis.“ Seite 81, 82.

II.

Der Begriff in dieser Fassung erinnert an Kugler. Besonders an seine Beschreibung des griechischen Tempels: „Überall ist in den Teilen der architektonischen Komposition und in ihren Abständen, bis in das Einzelste hinab, ein inniger Wechselbezug der Verhältnisse, — der Ausfluß des Gesetzes, auf welchem ihre feste Gesamtwirkung beruht.“ Und der Abschluß: So erscheint der griechische Tempel „als ein Ganzes von ebenso klarer Gliederung, wie harmonisch durchgeführter Rhythmik“. Baukunst I, 197, 198.

Dabei ist aber zu erinnern, daß bei Burckhardt der wichtigste Faktor fehlt: die Voraussetzung, die rhythmische Bewegung. Denn Burckhardt stellt eben an der Kardinalstelle den Rythmus der Massen dem Rhythmus der Bewegung gegenüber — als Kennzeichen zweier einander ausschließender Stile.[1])

So wird der Begriff des Rhythmus von Burckhardt jedenfalls in sehr übertragener Bedeutung gebraucht und ist selbst im bildlichen Sinne nicht gut gewählt. Für das, was Burckhardt meint, erscheint ein Ausdruck Albertis geeigneter, auf den er selbst hinweist: „Sein höchster Ausdruck: concinnitas, d. h. wohl das völlig Harmonische“. Renaissancearchitektur, S. 42.

---

[1]) S. 44. „Der Raumstil ... ist ein exkludierender Gegensatz der organischen Stile.“

E. Der Begriff des Rhythmus bei Gottfried Semper.

I.

Einige Vorbemerkungen, ehe wir in die Darstellung des Begriffs bei *Gottfried Semper* eintreten![1])

„Der Zauber, durch den die Kunst in ihren verschiedenen Arten und Manifestationen auf das Gemüt wirkt, so daß dieses gänzlich durch das Kunstwerk eingenommen wird, heißt Schöne, die nicht sowohl Eigenschaft des letzteren, als vielmehr eine Wirkung ist, bei der die verschiedensten Momente innerhalb und außerhalb des Objektes, dem das Prädikat der Schöne beigelegt wird, gleichzeitig tätig sind." Stil I, XXIII.

Dieser Satz Gottfried Sempers in seinen „Prolegomena" zum Stil eröffnet in seinem ersten Teil die Möglichkeit einer Ästhetik im Sinne einer Wissenschaft des Kunstgenusses, einer Psychologie des Schönen und der Kunst; er gibt in seinem zweiten Teil zurückhaltend den Grund, weshalb der Architekt statt dessen einer Ästhetik im Sinne einer Wissenschaft formaler Normen der Kunst zustrebt: in der leisen Betonung der verschiedensten Wirkungsmomente innerhalb und außerhalb des Objektes, dem das Prädikat der Schöne beigelegt wird.

„Diese Momente, wo sie nicht von dem schönen Objekt selbst ausgehen, müssen sich doch in ihm reflektieren, seine besondere Gestaltung bedingen."

Die Ästhetik hat die Gesetze dieser Gestaltung zu suchen.

Sie findet sie in den Gesetzen der Natur: „Zudem müssen diese Momente aus dem Gesetze der Natur hervorgehen und

---

[1]) Vorbemerkungen zu Sempers allgemeiner Ästhetik. Seine spezielle Ästhetik — seine Lehre von den uralt hergebrachten Typen der Kunstsymbolik, wie sie entstehen als der formelle Ausdruck der Zweckbestimmung des technischen Produktes, die erst tatsächlich, dann in höherer symbolischer Auffassung genommen wird — bleibt hier ebenso außer Betracht, wie ihre historische Realisierung mittelst und in den Schranken der jeweils gebräuchlichen Stoffe und Prozeduren zu ihrer Bearbeitung.

ihm entsprechen, denn obschon es die Kunst nur mit der Form und dem Scheine, nicht mit dem Wesen der Dinge zu tun hat, so kann sie dennoch nicht anders als nach dem, was die Naturerscheinung sie lehrt, ihre Form schaffen, sei es auch nur durch Befolgung des allgemeinen Gesetzes, welches durch alle Reiche der Natur waltet, indem es hier unentwickelt, dort in ausgebildeter Form hervortritt.“ So scheiden sich die Künste in solche, die ihre Form unmittelbar nach dem schaffen, was die Naturerscheinung sie lehrt, und in solche, die ihre Form schaffen durch Befolgung des allgemeinen Gesetzes, welches durch alle Reiche der Natur waltet, in imitative und kosmische Künste.

In diesen ist das allgemeine Bildungsgesetz der Natur als Gestaltungsgesetz der Kunst das ästhetisch Wirksame:

Den „einfachen Naturmenschen“ schon „erfreut es, das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmäßigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten, womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte der Ruder usw. wiederzufinden. Diesen Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten, rein kosmischen, nicht imitativen Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andere Kunst entbehren kann“. Stil I, XXII.

Sempers letzte Voraussetzung ist eine Art prästabilierter Harmonie zwischen dem ästhetisch Genießenden und den Gesetzen des Kosmos: vielleicht ist es die Voraussetzung des Künstlers überhaupt.

II.

Das Gesetz der bildnerischen Natur, das „durch die Regelmäßigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt“, trägt bei Semper den Namen der Eurhythmie (im Anschluß an Vitruv). Die Worte „Rhythmus“ und „rhythmisch“ sind Nebenformen.

„Die Eurhythmie besteht in einer geschlossenen Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte.“ Stil I, XXVIII.

1. „Diese kann erstens in ganz gleichen Intervallen erfolgen, so daß jedes Element dem andern durchaus gleich ist.“ (Einfache Reihung).
2. „Die Reihe wird zweitens alternierend, wenn wir die Elemente noch durch andere Zwischenelemente trennen. — Wiederholung ungleicher Teile in eurhythmischer Kadenz ist das Prinzip der Alternanz.“

3. „Außer den genannten beiden Reihen gestattet das Auge noch eine dritte, die reichste. Sie besteht in der Unterbrechung der einfachen oder auch der alternierenden Reihe durch periodische Cäsuren.“ „Diese Intersekanz ist der romantischen Stimmung fördersam, mehr malerisch-musikalisch wirkend, während die einfache und die alternierende Eurhythmie der plastischen Schöne entsprechen.“ Stil I, XXVIII.

„Noch höhere Grade eurhythmischer Gliederung mögen nur dann angebracht sein, wenn eine gewisse reiche Konfusion oder ein konfuser Reichtum hervortreten soll.“ Stil I, XXIX.

„Die Gliederung der eurhythmischen Figuren erfolgt nach bestimmten Regeln der Wiederkehr, mit Kadenzen und Cäsuren, mit Erhebungen und Senkungen, aus deren Verkettung die geschlossene Figur entsteht. In dieser Beziehung sind die musikalischen Figuren (Melodien) und die optischen den gleichen Gesetzen unterworfen, nur daß das Ohr eine weit verwickeltere Ordnung zu verfolgen und aufzulösen vermag als das Auge, das in momentaner Anschauung das Ganze zugleich in sich aufnehmen soll. Daher sind bei allerdings unendlicher Verschiedenheit eurhythmischer Reihungen bei optischen Figuren kaum mehr als drei Modifikationen der Gliederung gestattet.“ Stil I, XXVII.

Diese Sätze enthalten eine Fülle von Problemen:

1. Der Rhythmus ist basiert auf einer Folge („periodische Raumes- und Zeitfolgen“) wie kommt er in „Simultan“-künste („das Auge, das in momentaner Anschauung das Ganze zugleich in sich aufnehmen soll“)?
2. Der anschaubare unterscheidet sich also vom hörbaren Rhythmus nicht nur durch seine Darstellungs- und Wirkungsmittel, sondern auch durch seine innere Bildung, die Ordnung seiner Elemente (die beim hörbaren „verwickelter sein darf“)? Der Rhythmus wird also bedingt durch den Sinn, der ihn auffassen soll? Der kunstwissenschaftliche Begriff des Rhythmus ist also ein spezieller?
3. Was heißt das: Eurhythmie ist eine geschlossene Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte? Was heißt Figur, eurhythmische Figur?
4. Gleichgeformte Raumabschnitte: der Rhythmus begreift also in sich gleichgeformte Flächenräume und kubische Räume? Und von den kubischen erfüllte und unerfüllte?
5. Die verschiedenen Bildungsmöglichkeiten der eurhythmischen Reihe:

a) Gleiche Elemente — gleiche Intervalle,
Ungleiche Elemente — gleiche Intervalle, — wo bleiben die ungleichen Intervalle?
b) Was heißt „Hebung und Senkung“ in räumlichen Rhythmen aus einzelnen Elementen? Was besagen die Kadenzen?
c) Wie stehen die Intervalle zu den Cäsuren? Wie zu den Elementen zwischen ihnen, seien diese nun gleiche oder ungleiche wechselnde?

6. Was besagen die Nuancen der Gefühlswirkung der verschiedenen eurhythmischen Reihen? (Die Intersekanz ist „der romantischen Stimmung fördersam“).

III.

Vor allem muß ein Punkt seine Erledigung finden. Es fiel das Wort „Figur“. Wir stellten es zusammen mit dem Begriff der Geschlossenheit, der in Sempers Begriff der Eurhythmie enthalten war. Er ist wesentlich.

Die Eurhythmie ist in Natur und Kunst (cf. I) das „Gestaltungsprinzip der vollständig in sich abgeschlossenen, für das Außensein indifferenten Formen“. Stil I, XXIV. „Diese haben unmittelbare Beziehung nur allein zu sich selbst; ihre Elemente ordnen sich daher um einen Kern oder Mittelpunkt, der gleichsam der Repräsentant der Einheitlichkeit ist, dem die Teile, die ihn in regelmäßigen Figuren entweder umkreisen oder umstrahlen oder in gemischter, radial-peripherischer Anordnung umgeben, als die Vielheitlichkeit der Gestaltung entsprechen“. Die Eurhythmie ist „periphere Regelmäßigkeit der Molekülen, welche sich in Ordnungen um das Zentrum der Kristallisation reihen“ (Stil I, XXVI), „regelmäßig konzentrische Ordnung und Gliederung der formalen Elemente, die um das eingerahmte Objekt herum eine geschlossene Figur bilden“. „Der Beschauer hat sich in das Zentrum der Beziehungen zu versetzen, wenn ein Rapport zwischen ihm und der eurhythmischen Figur stattfinden soll. Vertikalität oder Horizontalität sind daher keine Grunderfordernisse der eurhythmischen Figur, ihr Wesen ist Geschlossenheit; ja sie drückt den absoluten Begriff des Einschlusses sinnbildlich aus, führt somit auf das Eingeschlossene zurück als das eigentliche Objekt, als das Zentrum der eurhythmischen Ordnung.“ Stil I, XXVII.

Die Geschlossenheit der Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte ist für die Eurhythmie ent-

scheidend. Fehlt sie, so ist das Ganze nicht mehr rhythmisch, sondern symmetrisch, „da streng genommen das *Symmetrische* nur ein Stück, ein Bruchteil eines eurhythmischen Ganzen, das in sich zurückkehrt, ist. Man denke sich die Erde durchschnitten, so bildet die Durchschnittsfläche eine kreisförmige Scheibe, auf deren äußerem Rande sich die Gegenstände der Erdoberfläche, in radialer Gestaltung zum Mittelpunkte der Scheibe gerichtet, reihen. Ein Stück dieses Erdmeridians, den der architektonische Sinn sich eurhythmisch gegliedert vorstellt, ist eine symmetrische Reihe, die nur deshalb uns befriedigt, weil wir in ihr einen derartigen Bezug auf das Allgemeine erkennen, der dem Einzelerscheinen statischen Halt gestattet. Symmetrische Formen haben demgemäß nicht wie jene regelmäßigen Kristallbildungen, die sich von dem All vollständig abschließen und wahre Mikrokosmen sind, in sich genügenden Bestand, so daß sich die Möglichkeit ihres Seins auch außer der Welt in ihrer Form ausspräche.“ Stil, I, XXIX.

Und in einem mikrokosmischen Gegenbeispiel wird die Symmetrie ganz ähnlich aus der Eurhythmie heraus entwickelt: „in jenen merkwürdigen kleinen Welten, den Schneeflocken, Blumen und dergleichen.“ „Wenn man ein Stück aus einem solchen regelmäßigen Kranze herausbricht und es für sich betrachtet, so fühlt das Auge bei dessen Anblick sich nur beruhigt unter folgender Bedingung: Gleiche Anzahl und Lage gleicher, oder Gleichgewicht der Momente ungleicher Teile rechts und links von der Linie ab, die senkrecht steht auf einer Horizontalen, als Repräsentantin der Ebene des irdischen Horizonts.[1]) Die symmetrische Ordnung der Atome geschieht nach der horizontalen cd. Sie ist gleichsam die unsichtbare Balanzierstange, die der Gestalt statischen Halt gibt (Symmetrische Achse).“ Stil I, XXVI.

Die Stellen sind charakteristisch dafür, wie Semper den ästhetischen Wert einer Form sogleich zurückführt auf ihre makrokosmische Bedeutsamkeit. Das Auge fühlt sich nur beruhigt bei Symmetrie des Eindrucks. Das aber wird nicht aus dem Menschen erklärt, sondern aus der Objektivität. Die Gestalt muß objektiv möglich erscheinen, sie muß statischen Halt haben, daher auf einen Schwerpunkt im Allgemeinen bezogen sein. Ein zentraler Bezug der symmetrischen Form wird behauptet. Nur wird das Zentrum nicht in den Menschen,

[1]) „Ist volle Gleichheit der Elemente rechts und links der vertikalen a b vorhanden, so ist dies strenge Symmetrie, findet nur Massengleichgewicht statt, so ist dies Ebenmaß.“ Anschließend Stil I, XXVI.

sondern in den unsichtbaren Mittelpunkt der Welt verlegt. Der ästhetische Wert wird nicht direkt, sondern indirekt erklärt.

Durch diesen gemeinsamen Mittelpunkt, das Kristallisationszentrum, werden die symmetrischen und die eurhythmischen Formen zwar organisch verbunden: nur ist die *Verbindung zwischen dem Begriffe der Kristallisation und dem Begriffe der Eurhythmie* keine organische. Sie werden geradezu gleichgesetzt: „Das Leblose, kristallinisch Mineralische, welches die Fundamentmauer charakterisiert, entspricht vollkommen ihrem Verhältnis zu dem Daraufgestellten, mit dem sie zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen zusammentritt, als Repräsentantin des gleichfalls kristallinisch, d. h. eurhythmisch-allseitig in sich zurückkehrenden, jegliches Außensein ausschließenden Alls, das wir uns nicht anders als in regelmäßig abgeschlossener Form denken können." Stil II, 342. Die Eurhythmie ist „periphere Regelmäßigkeit der Molekülen, welche sich in Ordnungen um das Zentrum der Kristallisation reihen".

Aber die Regelmäßigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen ist durch keine Notwendigkeit an ein außerhalb des aufnehmenden Bewußtseins liegendes Zentrum der Beziehung gebunden. Wohl kann die aus Teilen bestehende, gegliederte Reihe, die regelmäßige Figur, ein Zentrum der Beziehung umkreisen. Ihr rhythmischer Charakter besteht dann aber nicht in der Beziehung auf ein Zentrum, sondern beruht auf dem Umkreisen, der peripheren Bewegung, der periodischen Raumesfolge. Die rhythmische Figur kann aber, streng genommen, ein Zentrum der Beziehung niemals umstrahlen. Denn innerhalb einer ein Zentrum allseitig umstrahlenden Figur besteht keine Folge der einzelnen Strahlen; jeder isoliert sich zusehends. Die Elemente können, als strahlend aufgefaßt, nicht zu periodischen Raumesfolgen verbunden werden, da sie unverbunden sind. Fassen wir sie rhythmisch, so nehmen wir ein Kreisen an; wir erhalten also höchstens den dritten Fall: radial-peripherische Bildungen.

Für die rhythmische Auffassung ist die Dominante in der Mitte, das Zentrum der Beziehung, gleichgültig; für die Kristallisation ist sie die Hauptsache, der „Kraftmittelpunkt". Dazu treten als weitere Faktoren:

1. Die Abgeschlossenheit der Figur nach außen.
2. Das „Leblose" des Kristalls.
3. Das Insichzurückkehren der umkreisenden Teile.

Die Abgeschlossenheit der Figur nach außen ist zunächst nur Charakteristik einer ruhenden Form, ebenso ist die Leblosigkeit nichts anderes als Ruhe. Diese beiden Punkte haben

mit der rhythmischen Auffassung von periodischen Raumesfolgen nichts zu tun (vergleiche Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft).[1])

Es bleibt das Insichzurückkehren der umkreisenden Teile; die „Geschlossenheit" der eurhythmischen „Figur". Das geschlossene Insichzurückkehren einer Raumesfolge ist nicht ausgeschlossen; ob es zum Begriff der Eurhythmie gehört, noch fraglich. Semper behauptete es, bewies es gewissermaßen indirekt (wenn die Geschlossenheit fehlt, können wir nur von symmetrischen Reihen reden). Aber wir sahen eben, daß er dabei von einer unhaltbaren Verquickung der Eurhythmie und der Kristallisation ausging. Die Geschlossenheit der eurhythmischen Figur bleibt daher noch eine offene Frage, ein möglicher Gesichtspunkt für das letzte Kapitel (H).

IV.

Die übrigen Probleme können in kürzerer Weise besprochen werden, obgleich sie positiv Wichtigeres enthalten.

Wenn Semper von den optischen Figuren sagt, sie sollten vom Auge „in momentaner Anschauung" aufgenommen werden, so ist das mit der „Raumesfolge" nicht vereinbar. Es ist eine ähnliche Verbindung heterogener Begriffe wie die eben geschiedene von Rhythmus (Eurhythmie) und Kristallisation. (Vergleiche Schmarsow, Grundbegriffe.)

Dann die Gegenüberstellung von anschaubarem und hörbarem Rhythmus, der Hinweis auf die Verschiedenheit der rhythmischen Bildungen in den verschiedenen Kunstgebieten. Diese Verschiedenheit wird hier auf die verschiedene Veranlagung der aufnehmenden Sinne zurückgeführt — ein Gedanke, dem wir im Schlußkapitel bei Meumann wieder begegnen werden.

Neben dieser Verschiedenheit des hörbaren und anschaubaren Rhythmus steht dann in etwas anderer Formulierung der Unterschied innerhalb der anschaubaren Rhythmen selbst, indem von den drei Typen der Reihung, Alternanz und Intersekanz

---

[1]) Für diese Seite der bestimmten Erscheinung ist der Ausdruck „planimetrische Symmetrie" (Stil I, XXXVII) geeigneter. Die „eurhythmische Anordnung" geht aus der „planimetrischen Figur des Grundplanes hervor"; daher planimetrische Symmetrie im Gegensatze zur linearen (eigentlichen) Symmetrie („Die symmetrische Ordnung geschieht nach der horizontalen Linie cd"). In ihrer strengsten Ausbildung ist die Kristallisation nicht nur in der Ebene des Grundplanes der Figur, sondern allseitig wirksam („stereometrische Symmetrie"). Vergleiche zu diesen Fragen: Schmarsow, Grundbegriffe.

die zwei ersten „der plastischen Schöne entsprechen", der dritte „mehr malerisch-musikalisch" wirksam ist, „der romantischen Stimmung fördersam".

Es fließt hier allerlei zusammen. Es spukt die Antithese klassisch nnd romantisch. Das Klassische verbindet sich mit der Vorstellung streng bildnerischer Gestaltung, das Romantische mit Gedanken an musikalische Bewegung und malerische Freiheit. Noch bei Dehio und v. Bezold wirkt diese Stelle nach. Aber für die Entwickelung der Sondergesetze des plastischen und des malerischen Rhythmus reicht sie nicht aus; sie ist ersichtlich mehr aus Gefühlsassoziationen als aus klarem Durchdenken plastischen und malerischen Wesens erwachsen. Wir sahen bei Kugler den Weg zu klarer Erkenntnis des malerischen und des plastischen Rhythmus aus dem Sonderwesen der beiden Künste bereits gebahnt.

Die Fragen nach den Elementen und Gliederungsformen der eurhythmischen Figuren werden zum Teil in dem Abschnitt über Dehio und v. Bezold wieder aufgenommen. Schmarsow hat dann in seinen Grundbegriffen der Kunstwissenschaft diese Semperschen Gedanken um- und weitergebildet.

Die gleichgeformten Raumabschnitte, die als Elemente oder gleichsam Atome zur eurhythmischen Figur zusammengeordnet werden, ohne daß auf die mannigfach verschiedenen räumlichen Charaktere Rücksicht genommen wird — wenn man den verschiedenen ästhetischen Charakter, den die Flächenräume und kubischen Räume, und von diesen die erfüllten und unerfüllten, für uns besitzen, ihnen als Charakter anrechnen darf — werden uns im Schlußkapitel zu denken geben. Erst im Schlußkapitel: auch hier wird das Wichstigste erst durch eine Gegenüberstellung der verschiedenen Anschauungen, in diesem Fall der Sempers und der Kuglers, zutage treten.

F. Der Begriff des Rhythmus bei Heinrich Wölfflin.

I.

Das seit Kugler in der deutschen Kunstforschung latente Prinzip kam zum Durchbruch in *Heinrich Wölfflins* Dissertation: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (die Idee einer Kunstpsychologie als eines Organons der Kunstwissenschaft).[1] Und zwar handelt es sich um Physiopsychologie: „Die Gesetze der formalen Ästhetik sind nichts anderes als die Bedingungen, unter denen ein organisches Wohlbefinden möglich erscheint". (S. 13). Auch der Rhythmus ist eigentlich psychophysisch basiert, insofern er erwächst aus der Regelmäßigkeit, diese aber ihren ästhetischen Charakter, ihren Wert, aus der Regelmäßigkeit unserer Körperfunktionen erhält — ein Hinweis auf die motorischen Faktoren der Rhythmenbildung.

II.

Wölfflin unterscheidet zwischen Momenten der Form eines Kuntswerks und Momenten der Charakteristik (inhaltlichen Bestimmungen). „Die Momente der Form sind nichts anderes als die Bedingungen organischen Daseins und haben als solche keine Bedeutung für den Ausdruck." Doch entspricht dem einzelnen Moment der Form ein Moment der Charakteristik.

Zum Rhythmus kommt er von Friedrich Theodor Vischers Definition der Regelmäßigkeit: „Gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener, doch gleicher Teile", wie er sie nennt: Regelmäßigkeit der Abfolge.[2] „Die Regelmäßigkeit der Folge

---

[1]) 1886. Offenbar in Zusammenhang mit der Wendung der kurz vorhergehenden und gleichzeitigen deutschen Ästhetik von der Spekulation zur Psychologie:

1868 Hermann Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland.
1871 Gustav Theodor Fechner, Beiträge zur experimentellen Ästhetik.
1876 „ „ „ Vorschule der Ästhetik.
1873 Robert Vischer, Über das optische Formgefühl. usw.

[2]) Zur Abwehr einer Begriffsvermischung Vischers, ähnlich der Semperschen zwischen Kristallisation und Eurhythmie: „Die Regelmäßigkeit der Abfolge muß entschieden getrennt werden von der ‚Gesetzmäßigkeit' einer Linie, wie sie die Gerade, einer Figur, wie sie Quadrat und Kreis xx zeigen".

ist nur etwas Wertvolles, weil unser Organismus seiner Anlage gemäß nach Regelmäßigkeit in seinen Funktionen verlangt. Wir atmen regelmäßig, wir gehen regelmäßig, jede andauernde Tätigkeit vollzieht sich in periodischer Folge".

Ein Ausdruckswert liegt schon im Tempo einer Folge: „Es mag hier . . auf den Eindruck zweier Wellenlinien von ungleicher Schwingungsweite hingewiesen werden: Kurze Schwingungen erscheinen uns rasch und flink, lange dagegen ruhig, oft müde: dort lebhaftes rasches Atmen — hier matte langsame Züge. Die Schwingungsweite gibt die Dauer, die Schwingungshöhe die Tiefe des Atmenzuges an." Der Ausdruckswert wird mit unserem leiblichen Organismus in Zusammenhang gesetzt.

Weitere Modifikationen des Ausdruckswertes der Regelmäßigkeit ergeben sich durch Lockerung der Regelmäßigkeit.[1])

Der Rhythmus wird nun folgendermaßen eingeführt (in der Charakteristik der horizontalen Gliederung): „Von einem Rhythmus der Folge zu sprechen, scheint gewagt. Allein weil wir nun doch einmal eine Folge unterschiedener Teile und damit die Elemente des Taktes vor uns haben, warum sollte da nicht durch stärkere Betonung je des zweiten oder dritten Teiles ein Rhythmus entstehen?[2])

Es bleibt aber noch eine andere Möglichkeit, da wir ja mehrere verschiedengliederige Folgen neben- und übereinander haben und die schwächern Glieder zwischen die stärkern sich einordnen können, wie leichte Begleitungsfiguren in der Musik dem langsamer fortschreitenden Hauptthema. In dem dadurch entstehenden Rhythmus ist in der Tat ein Moment von wesentlicher Bedeutung gegeben, das beim Eindruck des Ganzen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

Nehmen wir die griechische Tempelarchitektur: Die Säulen sind unter sich alle gleich, die darüber liegenden Triglyphen sind es ebenfalls; ob aber 2 oder 3 Triglyphen auf eine Säule kommen, mit anderen Worten, ob der Raum zwischen je zwei Säulen in $^2/_2$ oder $^3/_3$ geteilt wird, das macht den Rhythmus

---

[1]) „Das Normale, Streng-Regelmäßige kann durch eine Lockerung des Gesetzes den Charakter des Fröhlich-Freien, weiter aber auch des Unbefriedigten, Ruhelosen gewinnen." S. 35.

[2]) „Beispiel: Michaelskirche zu Hildesheim, wo auf zwei Säulen jedesmal ein Pfeiler folgt. Immerhin ist diese Art der Rhythmisierung eine ungewöhnliche, denn von einem stärkeren Glied verlangen wir auch eine größere Leistung, was hier nicht der Fall ist." S. 35.

aus. Der der Säule entsprechende Triglyphenschlitz wird nämlich unmittelbar als der stärker betonte erscheinen."[1])

III.

Zur Basis einer Theorie des Rhythmus erscheint der Fall darum nicht geeignet, weil er bereits zu kompliziert ist. Nur die Beobachtung von der Beeinflussung zweier übereinander und nebeneinander verlaufender Reihen durch einander hat als solche Wert.

Schließlich ist der zweite Fall vom ersten nicht verschieden: der Rhythmus entsteht in beiden aus der Folge unterschiedener, doch gleicher Teile durch Betonung je des zweiten oder dritten Teils.[2]) Das unterscheidet ihn von der *Regelmäßigkeit* der Abfolge, die mit Sempers einfacher Reihung zusammenstimmt, während Wölfflins *Rhythmus* Sempers Alternanz und Intersekanz entspräche.

Diese Scheidung ist die Folge einer falschen Analogie: Einfache Schallfolgen und einfache räumliche Eindrucksfolgen sind psychologisch nicht gleichwertig. Bei diesen letzten erscheint das Intervall schon als anderartiges Element, nicht als reines Intervall, als Pause, wie bei jenen.[3]) Wenn man

---

[1]) Diese verschiedenen Rhythmen besitzen dementsprechend verschiedenen Ausdruckswert:

„Die Wirkung in beiden Fällen ist eine durchaus verschiedene. Wo eine Triglyphe in den Schwerpunkt des Gebälkstücks fällt, also genau in die Mitte des Interkolumniums, da resultiert für uns der Eindruck strenger Gebundenheit, anderenfalls, wo dieser Punkt unbezeichnet bleibt, wirkt die freiere Ordnung leicht und fröhlich.

Das ist nun allerdings noch keine genügende Erklärung. Man tut vielleicht gut (?), an die Bedeutung des $^4/_4$ und $^3/_4$ Takts für unsere Bewegung zu erinnern: Wir marschieren leichter im $^3/_4$ Takt. Der betonte Tritt fällt dann nicht immer demselben Fuße zu, sondern wechselt ab, der Gang wird leicht und schwebend. (Anmerkung unterm Text: Denkbar wäre aber auch, daß wir, das Moment der Folge aufgebend, zur Erklärung das beiziehen müßten, was wir oben – S. 32, 33 — über Zwei- und Dreiteilung gesagt haben.)

Ich verzichte darauf, weitere Fälle anzuführen: allgemein läßt sich sagen, daß der alten strengen Kunst nur die Zweiteilung entspricht. Die griechisch-römische Kunst hat erst spät das Reizmittel — wenn ich so sagen darf — des $^3/_4$ Taktes angewendet. Ich finde es zuerst am Rundtempel zu Tivoli.

Die größte Ungebundenheit zeigt sich dann darin, wenn die Rhythmen verschiedener Reihen nicht mehr zusammenklingen" S. 35, 36. Dabei ist dann Voraussetzung, daß die Einzelreihe bereits rhythmisch ist.

[2]) Nur ist die Betonung im ersten Fall eine materielle Verstärkung, im zweiten eine ideelle (durch Assoziation: die druckaufnehmenden Säulen veranlassen unwillkürlich eine Verlängerung der Wirkungssphäre der den Druck auf sie herableitenden Triglyphen).

[3]) Vergleiche oben bei Schnaase (B, VI) das Beispiel aus den „Niederländischen Briefen".

bei einfachen Schallfolgen noch nicht von einem Rhythmus reden kann, sondern erst bei der Betonung, Heraushebung einzelner regelmäßig wiederkehrender Schallelemente, so findet in der bildenden Kunst eine Betonung schon innerhalb der einfachen Reihung statt: die Intervalle (Absätze) werden als Elemente empfunden — denn sie sind nie leer herzustellen —, die Elemente ihnen gegenüber als besonders betonte Elemente.[1])

Dieser Unterschied zwischen Regelmäßigkeit und Rhythmus wird in Wölfflins nächster Schrift: „Renaissance und Barock" zum Gegensatz. Dort stellt er die rhythmische Folge einer bloß regelmäßigen, einer „bloß metrisch-regelmäßigen" gegenüber. „So ist die Anordnung der Fenster am Palazzo Chigi (Giacomo della Porta) rhythmisch: nach der Mitte zu folgen sich die Fenster in immer rascherem Tempo, ohne daß der Wechsel (der Intervalle) in irgend einer Weise tektonisch motiviert wäre." Seite 43.

Diese Gegenüberstellung von metrisch-regelmäßigen und rhythmischen Folgen scheint ein durch Analogie in die bildende Kunst übertragenes Mißverständnis aus den musischen Künsten zu sein. Die Differenz, die in diesen zwischen den gleichmäßigen Taktabschnitten, den Entfernungen der Hauptbetonungen und den freier dahergehenden Phrasen und Vorstellungsgruppen besteht, wird zum Konflikt erweitert, für die zweite Seite des psychologischen Erlebnisses der Name „rhythmisch" allein in Anspruch genommen, und nun diese in sich schon konstruierte Anschauung in die bildende Kunst übertragen. Dabei wird obendrein die Voraussetzung völlig anders: die beiden Erscheinungen sind nicht mehr zwei Seiten ein und derselben Eindrucksfolge, sondern zeigen sich an zwei verschiedenen Eindrucksfolgen. — Wir sahen, wie man der metrisch-regelmäßigen Folge räumlicher Eindrücke den Namen rhythmisch nicht versagen kann — auch vom Standpunkt der „Betonung je des zweiten oder dritten Teils". Das schließt nicht aus, jene andere in der Mitte immer schneller werdende Folge gleichfalls rhythmisch zu nennen. Wenn man in Gedanken am Palazzo Chigi vorbeigeht und die zunächst langsame, dann rascher, dann wieder langsamer werdende Folge von Fenstern an sich vorbeiziehen läßt, so wird sich gewiß ein rhythmisches Erlebnis einstellen, das sich aus der Wiederkehr des in langsamem Tempo daher schreitenden Teils, einer Auf-

---

[1]) Vergleiche Pinder: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Seite 11—13.

lösung der ganzen Reihe in drei Gruppen (die Fenster links von der Mitte, die in der Mitte, die rechts von der Mitte, im Hintereinander vorgestellt) und vielleicht aus der einheitlichen Zusammenfassung dieser drei unter der Dominante der durch ihre Lebendigkeit meist betonten Mittelgruppe zusammensetzt.[1])

[1]) Wölfflins spätere Bücher können in dieser Darstellung, die die Geschichte des Begriffs bis zum Ende der neunziger Jahre verfolgt, nicht mehr berücksichtigt werden.

G. Der Begriff des Rhythmus bei Dehio und v. Bezold.

I.

Dehio und v. Bezold übernehmen in ihrer Geschichte der kirchlichen Baukunst des Abendlandes den Begriff des Rhythmus, mit dem sie vielfach arbeiten, im wesentlichen von Karl Schnaase, lehnen sich in einigen Punkten an Semper an und berühren einmal den Burckhardtschen Begriff. Eine direkte Abhängigkeit von Kugler ist nicht aufzuzeigen; doch finden sich verwandte Stellen. Für die Weiterentwicklung des Begriffs bedeuten diese Bemerkungen nichts.[1]) Daneben treten aber eine Reihe von selbständigen Bemerkungen hervor, die weiterweisen.

II.

Besonders von Schnaase abgeleitet erscheint die Würdigung des romanischen Stiles, dessen Hauptprinzip in dem „gruppierenden Rhythmus" gefunden wird, der den Innen- und Außenbau beherrscht. Auch die im romanischen Stil so überaus wichtigen Türme werden mehrfach mit ihm in Zusammenhang gebracht. An diesen Stellen nun taucht in der anschaulichen Beschreibung ein neuer wichtiger Gesichtspunkt auf:

„Durch die Türme wird der wagerechten Gliederung, zumal den starken Ausladungen der Querschiffe als Gleichgewicht eine lotrechte Gliederung gegenübergestellt, wird der bisher accentlose Verlauf des Gebäudes kräftig rhythmisiert." (I, 559).

Das Substrat des räumlichen Rhythmus ist der Baukörper, in dreidimensionaler Ausdehnung. Damit jedoch der Rhythmus, der an Raumesfolgen, das heißt an einen eindimensionalen Zusammenhang, wie den der zeitlichen Folge, gebunden ist, sich auf ihm abtragen oder von ihm abgelesen werden könne, muß im Bauwerk eine Dimension überwiegen. Das Gebäude

[1]) Eine Zusammenstellung im Anhang.

erstreckt sich in die Tiefe, verläuft wagerecht in den Raum: so ist ein der Zeit Analoges im Raume gegeben, an dem der Rhythmus, die Gliederung der Raumesfolge, in Erscheinung treten kann.

Und das geschieht durch die lotrechten „Accente" der Türme, d. h. durch das Hineinnehmen einer zweiten Dimension — eine Möglichkeit, die der eindimensionalen Zeit verschlossen bleibt.

Aber kann die Gliederung der einen dominierenden Dimension nicht auch in einer der zeitlichen Gliederung analogen Weise geschehen? Auch das: der Verlauf kann in „Perioden" abgeteilt werden.

Der Dom von Modena zeigt die südliche Langseite als Schauseite ausgebildet; „die Aufteilung der Zwerggalerie in größere Perioden bewahrt sie vor Einförmigkeit; dann schneiden noch zwei stärkere Accente ein, im vorderen Teil ein Prachtportal mit Vorhalle und Loggia, im hinteren ein Giebelaufsatz als Vertreter des bei der ersten Anlage noch fehlenden Querschiffes". I, 615.

Die Aufteilung der Säulchenfolge an diesem „rhythmisch lebensvollen Werk" bewegt sich innerhalb der einen Dimension des Verlaufs des Gebäudes, nicht anders als die Gliederung in der Zeit. Von den stärkeren „Accenten" aber zieht wenigstens der Giebelaufsatz offenkundig kontrastierend die Höhendimension in den Verlauf hinein. Diese „Accente" der herausspringenden Vertikalen ergeben das, was Semper „Cäsuren" nannte. Aber sie sind mehr als „Einschnitte". Einschnitte sind zunächst nur unerfüllte Raumabschnitte („Intervalle", wie Semper sagt, besser „Abstände") von größerer Ausdehnung als die übrigen Abstände zwischen den einzelnen Elementen einer rhythmischen Reihe — gleichgerichtete, in gleicher Richtung aufgefaßte, nur anders geartete Elemente. Hier aber sind die anders gearteten Elemente einer anderen Dimension angehörig, aufgerichtet.

Sie stehen zunächst unvermittelt innerhalb der rhythmischen Dimension. Es macht sich das Bedürfnis geltend, sie zu vermitteln.

Im deutsch-romanischen Übergangsstil „betätigt sich" „die früh gewonnene Freude an lebensvollem Rhythmus der Massen bewußter und energischer denn je". I, 578. „Die langgestreckten Anlagen finden keine Nachahmung, weil sie die Türme zu weit auseinanderhalten, vielmehr werden im Interesse geschlossener, stufenweise aufsteigender Komposition die Vorderschiffe verkürzt, das Kreuzschiff machtvoll

erweitert. Im Zusammenhang damit gelangt die Form der Kuppeln und des Zentralturmes wieder zu hoher Gunst.[1])" I, 579.

Die rhythmisierenden Vertikalen springen nicht mehr unvermittelt heraus. Aber zugleich ist die ganze Situation eine andere geworden. Die rhythmische Komposition bewegt sich nicht mehr in der Tiefendimension und sucht die Höhendimension hineinzuziehen, sondern sie ist vollständig auf die Höhendimension übergesprungen, ist eine stufenweis aufsteigende geworden. Damit vereinfacht sich der Fall, wir bewegen uns wieder nur in einer Dimension, die durch Gliederung in sich rhythmisiert wird.

Doch verfolgen wir unseren Typus, die Komplikation zweier Dimensionen bei Vorherrschaft der einen, noch weiter:

Es heißt von der Fassade von S. Denis:

„Auffallend ist die zwischen Mittelbau und Seitenteilen bestehende Ungleichheit in der Höhenlage der korrespondierenden Stockwerke. Die Absicht war — einen lebhafteren Rhythmus durchzuführen nach dem Prinzip der pyramidalen Gruppierung der Öffnungen." I, 636.

Dieser Rhythmus der pyramidalen Gruppierung wird an anderer Stelle dem „mehr koordinierenden Rhythmus der Gliederung" gegenübergestellt: An S. Miniato in Florenz sind „die drei Eingangstüren nicht pyramidal gruppiert", „sondern an Form und Größe einander gleich". I, 610.

Dieses „leicht pyramidale Aufwärtssteigen der Gruppe gegen die Mitte" (II, 99) ist die zweite Möglichkeit innerhalb unseres rhythmischen Falles (der Komplikation zweier Dimensionen bei der Vorherrschaft der einen).[2])

Im ersten Fall scheidet die Vertikale die sich horizontal abwickelnden rhythmischen Perioden als Cäsur. Im zweiten wird sie als Dominante in die „Periode" hineingenommen. Im ersten kontrastiert sie grell. Im zweiten sind vermittelnde Glieder vorhanden, die ein stufenweises Aufwärtssteigen möglich machen.

Im ersten Fall brauchen Dehio und v. Bezold, freilich wohl ohne klare Unterscheidung, den Ausdruck „Periode" in Verbindung mit Accenten, Cäsuren.

Im zweiten den der Gruppe im Schnaaseschen Sinne als eines Zusammenhangs selbständiger Teile (Massen), die einem Mittelpunkt angehören. Mit diesem wirklichen

---

[1]) Die zentralisierende Tendenz, die Dehio und v. Bezold an obiger Stelle anzuerkennen sich scheuen, muß anerkannt werden, bleibt aber hier außer Betracht.

[2]) Dazu als Beispiele: II, 127 und II, 156; als Gegenbeispiel: II, 293.

Mittelpunkt zwischen zwei ineinander spiegelnden Seiten, wie er durch das Hineinnehmen der Höhendimension in die Dimension des rhythmischen Verlaufs, als die wir zunächst die Tiefendimensionen, die dritte angenommen hatten, entstand, wird endlich zugleich eine Umdeutung der Tiefendimension in die Breitendimension erforderlich. Damit ist dann ausgesprochen, daß wir uns der rhythmischen Reihe zeitweilig gegenüberstehend denken, nämlich dem Mittelpunkt gegenüber, von dem aus wir die Teile der Gruppe rechts und links vergleichend verbinden und aufeinander beziehen. Damit ist ferner gesagt, daß in rhythmischen Raumesfolgen auf architektonischem Gebiet die Gesetze der Proportionalität (Höhenverhältnisse) und der Symmetrie (Breitenverhältnisse), also spezifisch räumliche Gesetze konstituierend mitwirken.[1]) (Dazu vergl.: Schmarsow, Grundbegriffe).

III.

Von alledem steht nun freilich bei Dehio und v. Bezold nichts; es ist aber notwendig als Voraussetzung unserer zwei eben erörterten rhythmischen Fälle: des periodisierenden Rhythmus mit Cäsuren und des gruppierenden Rhythmus.

Beide fußen auf der Komplikation der dominierenden rhythmischen Erstreckungsdimension mit der rhythmisierend wirkenden andern Dimension.

Nun liegt auf der Hand, daß auch für diese hier untergeordnete Dimension die Möglichkeit besteht, Substrat einer eignen rhythmischen Entwicklung zu werden, die sich mit der andern eben verfolgten durchkreuzt, kurz die Möglichkeit eines Doppelrhythmus an einem Bauwerk. Namen und Tatbestand finden sich bei Dehio und v. Bezold ebenfalls, nebst einem Hinweis auf das eigenartige Problem, das es hier zu lösen gilt.

---

[1]) Es ergibt sich also hier die von Schnaase behauptete, aber nicht erwiesene Möglichkeit, den Begriff der Symmetrie und den Begriff der Gruppe, der den Begriff der Proportionalität in der Dominante mit enthält, in den Begriff des Rhythmus hineinzunehmen.

Auch in Sempers „Hebung und Senkung“ innerhalb der eurhythmischen Figur läßt sich der Begriff der Proportionalität finden, ein Höhenverhältnis der Elemente. Andererseits kann damit auch eine dynamische Verschiedenheit der Elemente in ihrer Wirkung auf unsere Sinne gemeint sein. Man stelle sich farbige Elemente vor, oder schwarze und weiße. Als Kadenz erschiene dann eine Stufenleiter in absteigender Linie: weiß, grau, schwarz.

An romanischen Bauten in Aquitanien findet sich ein mehrgeschossiger Turm über der Vierung, der in drei Variationen vorkommt:

„1. Das erste Geschoß kubisch, das zweite zylindrisch, der Helm konisch.

2. Das erste Geschoß kubisch, die folgenden achtseitig ...

3. Sämtliche Geschosse vierseitig ...

Rechnet man dazu die in diesen Gegenden selbst an kleineren Denkmälern häufige Anlage ausstrahlender Chorkapellen, so gewinnt man das Bild eines überaus mannigfaltig, aber immer klar sich in einander schlingenden Doppelrhythmus, der horizontalen und der vertikalen Bewegung.“ I, 585.

An der gotischen Fassade wird dann die Frage brennend: „Das in der Grundbedingung sich immer gleich bleibende Kompositionsproblem war: die Durchdringung des wagerechten mit dem senkrechten Rhythmus so durchzuführen, daß einmal die den Seitenschiffen entsprechenden Abteilungen für sich genommen schon eine befriedigende Vorbereitung auf die Türme abgaben, zum andern aber auch zwischen ihnen und dem Mittelschiff ein harmonischer Zusammenschluß zustande kam.“ II, 99.[1])

[1]) Die Beispiele im Anhang: Notre Dame in Paris und Noyon. II, 99.

H. Ergebnis.

I.

Der Begriff des Rhythmus hatte also eine ansehnliche Geschichte seiner Wirksamkeit in der deutschen Kunstforschung des XIX. Jahrhunderts hinter sich, als *Meumann* 1894 seine Anwendbarkeit auf das Gebiet der bildenden Künste bestritt; wenn auch in bedingter Weise. Die betreffende Stelle in seinen Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus lautet:

„Es ist hier nicht der Ort, ausführlich zu erörtern, in wiefern im Gebiet des Raumes von einem Rhythmus die Rede sein kann. Soviel geht aus einem Vergleich der verschiedenen Sinnesgebiete und ihrer relativen Anteilnahme an den rhythmischen Erscheinungen hervor, daß

1. jedes Sinnesgebiet um so mehr an den rhythmischen Erscheinungen teilnimmt, je mehr und je exklusiver es Organ der Zeitschätzung ist, daher das Gehör, der zeitliche Sinn *κατ' ἐξοχήν* auch am meisten zur kunstvollen Durchbildung rhythmischer Formen Veranlassung gegeben hat. Weit weniger schon die Bewegungen, da sie zugleich der Raumschätzung dienen, noch weniger das Gesicht, das sich in den Zeitsinnversuchen von großer Stumpfheit der Zeitschätzung, daher als exklusiver Raumsinn erweist." Untersuchungen, Seite 15.

Voraussetzung ist: Der Rhythmus beruht auf der Zeitschätzung als solcher. Daneben stelle man, was Seite 81 über die Zeitschätzung im Versrhythmus ausgesprochen wird: „Es scheint, daß bei der Hingabe an den Sinn des Verses die Zeitwahrnehmung so gut wie abgeschnitten ist. Die Psychologie des Zeitsinns bestätigt diese Tatsache."

Daraus wird aber nicht gefolgert, daß Verse deshalb unrhythmisch oder rhythmisch unqualifizierbar sein müßten, daß etwa die Dichtkunst nicht an den rhythmischen Erscheinungen teilnimmt, sondern: „Die Aufmerksamkeitsberechnung beim künstlerischen Vortrag gestattet also weiter

eine relativ große Freiheit des Versrythmus von dem Prinzip der Zeitgleichheit der Hauptbetonungen.“ Untersuchungen, Seite 81.

Ob die Stumpfheit der Zeitwahrnehmung und -Schätzung dabei von der Richtung der Aufmerksamkeit auf abstrakte Gedankenzusammenhänge oder auf — in psychologischem Sinne beinahe ebenso abstrakte — räumliche Zusammenhänge herrührt, bleibt für das Endresultat gleichgültig.

Obendrein stimmt diese einseitige Bevorzugung des Zeitfaktors, von dem er an anderer Stelle einmal erklärt, daß er die Zeitelemente, wie Zeitdauer, -Succession und -Wiederholung in erster Linie als Empfindungsdauer, -Succession und -Wiederholung in Betracht ziehe, also als Empfindungsfaktoren des Rhythmus, gar nicht mit der häufig und auch in der endlichen Zusammenfassung geäußerten Betonung der intellektuellen Faktoren überein, die bei der Rhythmenbildung tätig seien.[1]) Untersuchungen, Seite 59 A.

Meumanns erstes Gegenargument zeigt sich also schon auf dem Boden seiner eigenen Untersuchung als wenig stichhaltig.

Er fährt fort: „Man kann weiter zweitens leicht sehen, daß wir bei räumlichen Gebilden nur soweit von einem Rhythmus reden, als sie der successiven Betrachtung Anlaß geben zu einer Art von periodischem Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung.“ Meumann gibt ein Beispiel, das bereits von Pinder besprochen wurde:[2]) „Wenn Auge und Aufmerksamkeit des Beschauers an den Gewölbfeldern einer Kirchendecke hinschweifen und hier beständig von Travée zu Travée, von Quergurt zu Quergurt weitergleiten, wenn die gleichmäßig wiederkehrenden Gurte oder Rippen vielleicht ebensoviele Fixationspunkte für das Auge und Ruhepunkte für die Aufmerksamkeit bilden, während Auge und Aufmerksamkeit rascher über die Gewölbekappen weggleiten, so gibt hier das Bauwerk indirekt Veranlassung zu einer Suc-

[1]) „Daneben muß, wie schon die Analyse der einfachen Fälle subjektiver Rhythmisierung zeigte, eine Summe höherer intellektueller Faktoren unterschieden werden, deren Betätigung wir in dem innerlichen Zusammenfassen, in den Zutaten an subjektiver Betonung, der Abwendung und Hinwendung der Aufmerksamkeit, dem Aufeinanderbeziehen der rhythmischen Gruppen, ihrer Auffassung als Wiederholung der vorausgegangenen und Vorbereitung der folgenden Eindrücke usw. suchen müssen.“ Untersuchungen, Seite 59.

[2]) Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie von Wilhelm Pinder, S. 8. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXIV, Straßburg 1904.) Leipziger Dissertation.

cession psychischer Erlebnisse, einem Vorstellungswechsel, einem Aufmerksamkeitswechsel, der von großem Reiz ist und mit dem Rhythmus der Schallempfindungen etwas Verwandtes hat."

Eine Frage: weshalb indirekte Veranlassung? Es ist nicht einzusehen, wie durch eine Objektivität, seien es Schallfolgen, seien es optische Eindrucksfolgen, anders als auf direkte Weise die Empfindungsfaktoren, als auf indirekte Weise die intellektuellen Faktoren, die den Rhythmus konstituieren, hervorgerufen werden sollen.

Weiter! „In beiden Fällen erleben wir einen rhythmischen Vorstellungs- und Aufmerksamkeitswechsel. Die Verwandtschaft beider Elemente kann aber schon darum nur eine sehr entfernte sein, weil die perspektivische Verkürzung notwendig den durch die räumliche Ordnung veranlaßten Rhythmus der Vorstellungstätigkeit zu einem ungleichmäßigen macht."

Ja, wird denn nach Meumann durch die Ungleichmäßigkeit der Glieder der Rhythmus aufgehoben? Überhaupt, man kann doch nur gleichrangierte Erscheinungen vergleichen. Später aber wird der Rhythmus einfacher Schallempfindungen, der hier einem architektonischen Rhythmus gegenübergestellt wird, ausdrücklich vom poetischen und musikalischen Rhythmus geschieden. Bei der Analyse des Versrhythmus, der doch erst als gleichstufiges Vergleichselement in Betracht käme, protestiert Meumann ausdrücklich gegen das „Prinzip der Taktgleichheit" in seiner rigiden Form.

Meumann schließt: „Kurz, nur soweit räumliche Gebilde dem betrachtenden Subjekt mittelbar Veranlassung zu periodisch succedierender Betrachtung geben, können sie etwa Anteil nehmen an den rhythmischen Erlebnissen." Untersuchungen, Seite 16.

In dem „mittelbar" taucht das eben zurückgewiesene „indirekt" wieder auf. Zugleich wird der Hintergrund sichtbar, vor dem sich diese ganze Kritik erhebt: die Vorstellung von Simultankünsten im Gegensatz zu Successionskünsten und die Gleichsetzung von bildenden (Raum-)Künsten und Simultankünsten. Es ist die alte verhängnisvolle Verwechselung des technischen und des ästhetischen Mittels der Kunst.

Freilich aber hat unsere Darstellung gezeigt, daß der Hinweis auf die Succession von Eindrücken als notwendige Grundlage jedes Rhythmus, die im ästhetischen Mittel wirksam und vorhanden sein muß, nicht überflüssig ist. Wir fanden

bei Schnaase diese Voraussetzung ignoriert und erfuhren sogleich den empfindlichen Schaden in der Klarheit seiner ästhetischen Begriffe, der dadurch entstand. Wir trafen bei Semper trotz der „Raumesfolgen" einen Appell an das Auge, das in momentaner Anschauung alles zugleich auffaßt. Wir mußten Burckhardts Begriff des Rhythmus ablehnen, weil die Voraussetzung, die Bewegung, fehlte.

II.

Es ist in andrer Beziehung sogar noch über Meumann hinaus zu gehen: die räumlichen Gebilde sollen dem Subjekt nicht nur mittelbar Veranlassung zu periodisch succedierender Betrachtung geben, sondern periodisch succedierte Erlebnisse unmittelbar auslösen.

Hier setzte *Pinder* ein: „Es müßte zunächst bewiesen werden, daß Zeit in das künstlerische Erlebnis — eines räumlichen Kunstwerks — eintreten kann. Es genügt nicht, daran zu erinnern, daß schon an sich die Aufnahme des Kunstwerks sich zeitlich erstreckt." Rhythmik romanischer Innenräume, Seite 7. Raumesfolgen als Zweck[1]) der künstlerischen Darstellung werden verlangt.

Pinder greift nun ein Spezialproblem heraus: den Rhythmus in der Architektur. Er entwickelt seine Möglichkeit — wie Meumann die Besonderheit des musikalischen und des Versrhythmus — aus dem Rhythmizomenon. Und zwar beschränkt er sich auf den architektonischen Innenraum.

Dieser umfängt das Subjekt mit einer großen Anzahl von Sehbildern, die sich nicht im Gegenüberstehen ordnen und zusammenschließen, sondern den Menschen innerhalb der Grenzen des Gestalteten in Bewegung halten. Bewegung aber ist die Hineinnahme einer Zeitfolge in das Räumliche und drückt sich im Verfolg einer Linie durch den Raum hin aus, der Tiefenaxe, in der der Raum gerichtet ist. „Der Raum wird wie die Zeit erlebt, in einem bestimmenden eindimensionalen Zusammenhang. Die Körperbewegung trägt das Erlebnis, und die Eindrücke des Gesichtssinnes können den Hergang rhythmisieren, indem sie die zunächst leer gegebene Zeit der Bewegung mit einem Rhythmus räumlicher Vorstellungen ausfüllen. — Eine rhythmische Reihung von Vorstellungen ist entstanden, auf Grund jener einen Dimension, die die Gesamtheit der Stand- und Blickpunkte umfaßt." Seite 10.

[1]) Als Zweck insofern, als wir sie — in bewußter Fiktion — als Resultate künstlerischer Absicht beim Schaffen setzen: also als ästhetische Mittel.

Auf die von Pinder gegebene psychologisch-ästhetische Synthese des architektonischen Rhythmus an der Hand einer zusammenhängenden Reihe von romanischen Innenräumen, seine Darstellung der Gliederung der Bewegungsrichtung durch „Widerhaltsrichtungen" beim Konstatieren der proportionalen Entwicklung und der symmetrischen Lagerung im Bauwerk, kann hier nur hingewiesen werden.

Eine Voraussetzung aber ist noch zu erörtern.

Die Folge räumlicher Vorstellungen entsteht im Menschen auf Grund der Bewegung durch eine Folge von Räumen oder Raumteilen. Diese Bewegung hat zwei Voraussetzungen: Einmal einen adäquaten, d. h. gerichteten Raum oder Raumkomplex, in dem eine Erstreckung die andern entscheidend überwiegt. Zweitens, da das, was sich in unserem Fall durch den Raum bewegt, keine nur physische Größe ist, die ihre Bewegung durch einen mechanischen Stoß erhält, sondern ein Mensch, der — gesetzt, er ruhte — nur durch einen geistigen Anstoß in Bewegung gesetzt werden kann: eine Zielvorstellung.[1]) „Immer — im ganzen mittelalterlichen Langhausbau — handelt es sich darum, den Menschen ästhetisch auf einer Bewegungslinie einem Ziele zuzuführen." Seite 17. Die Bewegung ist notwendige Grundlage aller rhythmischen Gestaltung. Sie muß durch eine Zielvorstellung ausgelöst werden, das heißt, durch ein vorausgenommenes Ende der Bewegung. Gehört nun auch dieses Ende der rhythmischen Bewegung mit in den Begriff des Rhythmus?

III.

Wir sind bei jenem Gegensatze *Semper-Kugler*, von dem oben (E. IV) die Rede war.

Nach Semper besteht der Rhythmus (Eurhythmie) in einer geschlossenen Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte; geometrisch dargestellt: in einem punktierten Kreis; aus dem Bilde heraus in Begriffe übersetzt: Der Rhythmus ist unendlich, kennt weder Anfang noch Ende.

In diametralem Gegensatz dazu steht Kuglers Anschauung:

Rhythmus ist die Gesetzmäßigkeit einer Bewegung durch einzelne räumliche Teile zu einem Ende hin. (C. II.)

Dieser Gegensatz läßt sich auf eine einfache Formel bringen.

Soweit bei Semper von einer psychologischen Ästhetik die Rede war — und wir sahen (E. I.), daß diese die eine

[1]) Es versteht sich, daß diese zweite Voraussetzung bei einem von Menschenhand geformten Raum die primäre ist, auf die die erste zurückgeführt werden muß.

Hälfte seiner Kunsttheorie bildet — handelt es sich zunächst um die Auffassung des Kunstwerks als Eindruck,[1]) wie sie dem naturwissenschaftlich geschulten Beobachter naheliegt.

Faßt man die Kunst als Eindruck, so ist keine Notwendigkeit vorhanden, eine Folge von Eindrücken, die ja objektiv gegeben sind, jemals aufhören zu lassen.

Bei Kugler dagegen wird das Kunstwerk durchgehends[2]) als Ausdruckswert gefaßt, als Ausdruck eines vom Subjekt hineingelegten „Lebensprozesses". (C. II.)

Bei seiner Anschauung vom Rhythmus in der Architektur fühlt man sich versucht, an ein Wort Nietzsches über den musikalischen Rhythmus zu erinnern: die musikalische Phrase ist die einzelne Geberde des musikalischen Affekts.[3]) Ganz analog konnten wir gelegentlich den Rhythmus in der Architektur bestimmen als Bildungsgesetz, das sich in einer abgeschlossenen Reihe von einzelnen räumlichen Formen auswirkt.

Beide Definitionen treffen sich in ihrem Ausgang vom abgeschlossenen Ganzen[4]) des rhythmischen Komplexes — und dies ist eine Folge jenes ersten Ausgangs vom Subjekt, das sich in die Formenentwicklung des Bauwerks etwa hineinversetzt wie einen Lebensprozeß, bei dem die allgemeine Tendenz und Zielvorstellung auch der Detaillierung, den Erlebnissen, vorausgeht, und sie bedingt.

Dagegen baut Semper seine eurhythmischen Figuren im Grunde aus Elementen auf, wie der Physiker die Welt aus Atomen — obgleich auch er von Gliederung der eurhythmischen Figuren spricht, und Gliederung ein vorher vorhandenes Ganzes voraussetzt — denn in der entscheidenden Definition handelt es sich um Aneinanderreihung, also ein Ausgehen von Elementen, Atomen.[5])

---

[1]) So durchgehends in den Prolegomena, während im Text, besonders bei der Schilderung der antiken Keramik, der Ausdruckswert der Form bereits die Oberhand hat. Hier schließt Th. Lipps unmittelbar an.

[2]) Mit Ausnahme jener Analyse des malerischen Rhythmus, die auf einer Psychologie des Eindrucks beruht.

[3]) Briefe, I, 373. Zitiert bei Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik mit der Bemerkung: die Erkenntnis läuft aber auf Richard Wagner zurück (Oper und Drama): Ges. W. IV, S. 219, 20.

[4]) Auch der Affekt ist ja ein abgeschlossenes Ganzes: „Wo sich — eine zeitliche Folge von Gefühlen zu einem zusammenhängenden Verlaufe verbindet, der sich gegenüber den vorausgegangenen und den nachfolgenden Vorgängen als eigenartiges Ganzes aussondert, — da nennen wir einen solchen Verlauf einen Affekt." Wundt, Grundriß der Psychologie[7], 204.

[5]) Allerdings ist hier zu erinnern, daß unter Sempers Begriff des Rhythmus (Eurhythmie) in seiner Anwendung im Stil ausschließlich Beispiele aus der Ornamentik und Tektonik fallen — der III. Band des Stils über die Architektur wurde von Semper ja nicht mehr geschrieben.

Bei Semper kommt den Elementen eine fremde und von ihnen nicht modifizierbare Ordnung über den Kopf: ob die „gleichgeformten Raumabschnitte“ sich — um Burckhardts Klassifikation einmal aufzunehmen — auf Verhältnisse in der Fläche, auf Verhältnisse des Tiefenraumes, oder auf Verhältnisse der Massigkeit räumlicher Formen beziehen, bleibt gleichgültig: das heißt, der Rhythmus wird durch das Rhythmizomenon nicht modifiziert.

Dagegen kommt bei Franz Kugler durchaus die Sonderart der verschiedenen Gebiete, innerhalb deren sich die rhythmischen Formen entwickeln, zur Berücksichtigung. Andererseits lassen sich die wesentlichen Züge seiner Anschauung auch innerhalb der verschiedenen Gebiete feststellen.

Es handelte sich bei Kugler zunächst um Rhythmik von Räumen (Tiefenräumen). Der Raum wurde als Bewegungsmöglichkeit gefaßt. Durch Gliederung in Raumteile und deren Gestaltung wurde eine besondere Art der Bewegung vorgeschrieben: eben rhythmische Bewegung. Schon hier stellten sich jene Hauptmerkmale heraus, die wir später in der Definition des Rhythmus bei Franz Kugler zusammenfaßten: Rhythmus ist die Gesetzmäßigkeit einer Bewegung durch einzelne räumliche Teile zu einem Ende hin.

Diese äußert sich:

In den abgestuften Verhältnissen der ganzen Reihe der Teile, die in proportionaler Entwicklung die Bewegung dem Ende zuleiten,

Und in dem innigen Wechselverhältnis der benachbarten Teile, das den Übergang von einem zum andern ermöglicht.

Die „proportionale Entwicklung“ ist unsere Formulierung des unbezeichneten, aber unzweideutigen Tatbestandes bei Kugler. In der Tat handelt es sich hier um das, was Semper als „Proportion im Sinne der Bewegung oder Willensrichtung“[1]) in die Kunstwissenschaft einführte — ohne es jedoch anders als durch seine Grenzen (Gegensatz und Verwandtschaft mit anderen Begriffen) zu bestimmen.

Die „Proportion im Sinne der Bewegung“ tritt hier als konstituierender Bestandteil der rhythmischen Bewegung auf.

Was unter dem „innigen Wechselverhältnis der benachbarten Teile“ begriffen ist, kann hier nicht noch einmal aus-

[1]) Prolegomena XXXIV. Sie ist „prinzipiell verschieden von der Proportion im Sinne der vertikalen Gestaltung. Jedoch ist klar, wie zwischen beiden eine weit innigere Verwandtschaft besteht als zwischen jeder von ihnen und der Symmetrie.“

Dann Schmarsow, Grundbegriffe, 73 ff.

führlich erörtert werden. Wie die nachbarliche Abstimmung aufeinander sich mit der Vorstellung einer direkt kausalen Folge der Glieder durch die ganze Reihe verbindet, ist im Text oben klargelegt. Hier soll nur noch einmal darauf hingewiesen werden, daß diese kausale Abhängigkeit nur die Folge einer höheren Abhängigkeit von jenem allgemeinen Bildungsgesetz ist, das in allen Gliedern waltet und alle formt, wie das besonders bei der architektonischen Formensprache zutage trat. Fand sich doch bei Kugler gelegentlich die Bemerkung: „der tiefere Rhythmus der architektonischen Form, das[1]) Grundgesetz, nach welchem die letztere sich bildet".

Damit sind wir eigentlich schon auf dem zweiten Gebiet, das zur Entfaltung rhythmischen Lebens Anlaß gibt, rhythmische Erlebnisse in uns auslöst: dem der Plastik.

Die Masse des Pfeilers, des Bogens lebt, schwingt sich um, bewegt sich. Und die lebendige Masse beginnt rhythmisch zu pulsieren, in Pfühlen vorzuquellen und dazwischen in Kehlen sich einzuziehen, überall stärker oder schwächer die ihr innewohnende Lebenskraft ankündigend, durch die Formen, die sie an die Oberfläche treibt, bis zu hervorsprudelndem Bildwerke. Der lebendige Schwung aber wird gebändigt und geformt durch das rhythmische Gesetz dieses Lebens, das eine rhythmische beschlossene Form der baulichen Gesamtmasse zur Folge hat und die Einzelformen dem rhythmischen Schwung des Ganzen einordnet, im Sinne des rhythmischen Wohllautes, der befriedigenden Hinüberführung von einem Teil zum andern.

Da haben wir wieder die Hauptpunkte unseres Begriffs beisammen: von der rhythmisch beschlossenen Form, der begrenzten Bewegung, bis zu dem innigen Wechselverhältnis der benachbarten Teile.

Mit dem plastischen Rhythmus oder dem architektonischen Rhythmus nach seiner plastischen Seite zusammen hängt der Linienrhythmus, den Kugler an der Linienführung des Gewandes in der dekorativen Plastik (Rundplastik) feststellt. Leider ist hier die vereinzelte Bemerkung etwas schwebend und ungewiß. Die individuelle Körperform gibt den Anstoß zur rhythmischen Bewegung der Gewandlinien. Diese Bewegung selbst beschreibt Kugler dann entweder als leichten, spielenden, vielfach gebrochenen Nachklang — oder als eine Bewegung in großen, schweren, vollen Massen.

Die Einheitlichkeit der ganzen rhythmischen Erscheinung liegt hierin ausgesprochen; ein Hinweis auf die relative

[1]) Im Text steht: „das gleichartige Grundgesetz". Baukunst III, 140.

Freiheit der einzelnen rhythmischen Geste bei diesem Linienrhythmus läßt sich herauslesen.

Beim Helldunkelrhythmus in der Malerei ist hier im Schlußkapitel nur noch der veränderte Gesichtspunkt Kuglers hervorzuheben: Er konstatiert den malerischen Rhythmus nicht, indem er sich in die Bildentwickelung hineinversetzt und da eine rhythmische Folge von Ausdruckswerten nachfühlt, sondern als optischen Sinneseindruck.[1])

Dieser malerische Helldunkelrhythmus besteht vorwiegend aus Empfindungsfaktoren, während sonst, in der Architektur (Rhythmik von Räumen, Rhythmik von Formen) und in der Plastik (Rhythmik bewegter Massen, bewegter Linien) die intellektuellen Faktoren der Vorstellungsarbeit eine größere Rolle spielen.

Es kann sich in dieser historischen, wenn auch kritisch-historischen Darstellung, nicht darum handeln, diese Gedanken Kuglers mittelst der experimentellen Psychologie und der psychologischen Selbstbeobachtung zu vertiefen. Es galt hier nur, die wichtigsten Gesichtspunkte und Probleme, die sich an der Hand der historischen Darstellung ergaben, noch einmal hervorzuheben.

Wir kehren zu unserem Ausgang zurück; zu *Karl Schnaase,* der neben Semper und Kugler der wichtigste Ausgestalter der Theorie des Rhythmus war.

Sein Hauptgesichtspunkt war die relative Selbständigkeit der einzelnen Teile des rhythmischen Ganzen. Auch diesem Hinweis auf die Freiheit der rhythmischen Bildung innerhalb der räumlichen Künste in eingehehender Untersuchung zu folgen, ist Aufgabe der psychologisch-ästhetischen Kunstforschung, nicht dieser Darstellung zur Geschichte der Ästhetik.

Ein andrer Grundgedanke Schnaases aber verdient am Schlusse dieser Untersuchung über den Begriff des Rhythmus in der deutschen Kunstforschung des XIX. Jahrhunders neu geformt zu werden.[2]) Wir sahen, wie das Unzureichende seines Begriffs mit seiner historischen Auffassung zusammenhing. Sein größter Fehler läßt sich als sein größter Vorzug fassen. Er benutzte den Begriff des Rhythmus zur Forschung großen Stils. Er griff freilich fehl, indem er die psychologische Hauptvoraussetzung des Begriffs, die Folge von Teilen übersah und

---

[1]) Es ist auffällig, daß sich mit dieser Veränderung des Standpunktes auch eine wesentliche Veränderung des Begriffs des Rhythmus zu vollziehen scheint: wir hören nichts von dem abgeschlossenen, in sich beschlossenen Charakter des rhythmischen Komplexes.

[2]) Vergl. zum Folgenden: Schmarsow, Grundbegriffe.

ignorierte und damit dem Begriff den Boden entzog, auf dem er gewachsen ist, so daß er sich dann als farbloser allgemeiner Begriff zu einem kulturgeschichtlichen Kunststückchen mißbrauchen ließ.

Doch dieser Fehlgriff läßt sich vermeiden, ohne daß der Begriff damit die Berechtigung, große historische Zusammenhänge zu begreifen, verlöre.

Im Gegenteil. Gerade wenn man anerkennt und betont, daß mit dem Rhythmus ein „zeitliches" Moment in die bildende Kunst eindringt, wird der Begriff zum feinsten historischen Gradmesser. Wir sahen, wie innerhalb der bildenden Künste zahlreiche Möglichkeiten rhythmischer Erlebnisse gegeben sind. Wenn sie gesucht werden, wenn von der bildenden Kunst gefordert und gegeben wird, was die Schwestern Musik, Poesie und Mimik in noch reicherem Maße besitzen, so ist jedenfalls ein Bewußtseinsumschwung von einer der beiden Kunstgruppen zur andern im Werke: die wichtigste Erscheinung in der Gesamtgeschichte der Kunst.

So wird der Begriff des Rhythmus zum Instrument der Kunstforschung großen Stils.

Anhang: Stellenverzeichnisse.

Vorbemerkung.

Der Anhang zu Karl Schnaase schließt sich an den Gang der Darstellung im Text an; die übrigen Anhänge an die Reihenfolge der Stellen in den betreffenden Büchern.

Der Anhang zu Franz Kugler, wie der zu Dehio und v. Bezold verzeichnet auch die im Text benutzten Stellen nach Band und Seitenzahl; sie sind durch einen * gekennzeichnet.

Auf die übrigen Stellen wurde im Textabschnitt über den Begriff des Rhythmus bei Franz Kugler mehrfach verwiesen; Stellen, bei denen es nötig schien, sind kurz besprochen.

Die Stellen aus Gottfried Sempers „Stil" gehen restlos (vielleicht mit Ausnahme der letzten) in seinen allgemeinen Darlegungen in den Prolegomena auf; sie bedürfen keiner Besprechung.

In die Zitate aus Dehio und v. Bezolds „Geschichte der kirchlichen Baukunst des Abendlandes" kommt durch die vorangeschickte systematische Zusammenstellung etwas Ordnung. Um Wiederholungen zu vermeiden, wurde im Text nur eine ganz bestimmte Reihe aus diesen ziemlich zahlreichen Stellen herausgehoben. Auch die in der systematischen Zusammenstellung nicht mit aufgeführten Stellen werden hier im Anhang nicht diskutiert, da auch das nur zu Wiederholungen führen könnte.

Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Karl Schnaase.

Zu II.

Rhythmische Anordnung.

Bd. IV, 89.[1]) „Im gotischen Stile fand man auch wohl die Strenge jener rhythmischen Verhältnisse zu groß und milderte sie durch feinere Abweichungen. Aber im Wesentlichen blieb auch hier — das angegebene (rhythmische) Verhältnis der Teile bestehen —".

Bd. IV, 108. „Beiden (Stilen, dem romanischen und dem gotischen) gemeinsam war also die rhythmische Anordnung des Ganzen als eines wohlgegliederten Inbegriffs selbständiger Teile. Verschieden waren sie — durch die Auffassung des Prinzips, indem im romanischen Stile mehr die Einheit des Ganzen, die Ruhe, im gotischen mehr die Lebendigkeit des Einzelnen vorherrschte, in jenem das rhythmische Verhältnis, das Gesetz sich offenbar darlegte, während es in diesem als verborgenes Lebensprinzip von der Fülle des Mannigfaltigen verdeckt wurde."

Bd. IV, 112. „Rhythmische Anordnung"; sonst belanglos.

Bd. IV, 90. „Erst durch die Feststellung des rhythmisch geordneten Plans wurde man auf die Bedeutung der Vorderseite aufmerksam, man bemerkte nun, daß die westliche, dem Chor gegenüberliegende Stelle die günstigste für den Überblick des ganzen Zusammenhangs, daß daher hier der Haupteingang anzubringen sei." In der Tat: wenn der Rhythmus nach der ursprünglichen Erklärung vor allem im Zusammenhang der Teile besteht, mußte er, nachdem er einmal zum bewegenden Prinzip der Entwicklung geworden war, alle Mittel ergreifen lassen, damit dieser Zusammenhang deutlich werde.

Rhythmische Anordnung des Grundplans, wirksam im Aufbau.

Bd. IV, 98. „Dahin gehört ferner die Ausbildung der Trageglieder, welche in verschiedener Weise immer denselben Zweck ausspricht, den nämlich, die schon durch die erweiterte Stellung gelöste Säulenreihe völlig zu brechen, deshalb an ihren Details — die rhythmische Anordnung des Grundplanes anzudeuten.

Daher kommt denn auch die Rundsäule nicht mehr ausschließlich vor, sondern wird mit Pfeilern entweder abwechselnd gebraucht oder zu einem Körper verbunden."

Von diesem Stützenwechsel gilt dann später:

---

[1]) Zitate nach der zweiten Auflage der „Geschichte der bildenden Künste".

Bd. IV, 115. „Vor allem wurde dadurch der Rhythmus der Anordnung klarer und lebendiger. Wenn man nämlich die Pfeiler an die Endpunkte der im Mittelschiffe sich wiederholenden Grundquadrate stellte, so bezeichneten sie, vermöge ihrer größeren Maße und ihres näheren Zusammenhanges mit der Mauer, die größeren Abteilungen, die Säulen aber vermöge ihrer abweichenden und feineren Gestalt die weitere Teilung und Halbierung derselben und zugleich die Breite der Seitenschiffe."

Wie man sieht, liegt die Betonung stets auf dem Hinweis auf den Rhythmus der Anordnung, auch im Aufriß. In diesem Sinne werden die einfachsten Pfeilervorlagen gedeutet:

Bd. IV, 122. „Zuweilen begnügte man sich auch mit einer einfachen Halbsäule auf allen vier Seiten und ließ die Ecken des ursprünglichen Pfeilers scharf und ungegliedert hervortreten, wodurch die rhythmischen Verhältnisse des Grundrisses stark, aber auch hart ausgesprochen waren."

Immer höher hinauf wirkt die rhythmische Anordnung des Grundplanes:

Bd. IV, 127. „Indessen gaben die Galerien doch bald Gelegenheit, die rhythmische Abteilung des Schiffes auch hier anzudeuten, indem man entweder die Reihe der kleinen Säulen, aus denen sie bestand, an der Stelle, wo im Schiffe ein Pfeiler eintrat, auch durch einen kleinen Pfeiler unterbrach —, oder statt einer fortlaufenden Arkadenreihe nur über jedem Pfeiler eine Arkadengruppn von zwei kleineren, durch einen größeren überspannten Bogen anbrachte —".

Rhythmische Anordnung und Gruppe, Zentralisation.

Bd. IV, 98. „Recht anschaulich" wird „der beiden Stilen" — dem gotischen und dem romanischen — „gemeinsame Gedanke" — das rhythmische Prinzip — „erst da, wo die demselben angemessene Form, nämlich die Überwölbung der Schiffe und zwar vermittelst des Kreuzgewölbes, angewandt wird".

Bd. IV, 129. „Da die beiden einander gegenüberliegenden Wandfelder durch die Gewölbe kräftig verbunden waren, so bestand nicht nur jede Wand aus einzelnen Feldern, sondern das ganze Gebäude aus einzelnen quadratischen schlanken Räumen, die nur durch ihre Gleichheit und die zwar gebrochenen, aber doch noch stark markierten Horizontallinien verbunden waren. Darin lag denn ferner eine Aufforderung, das Mittelquadrat, das zwar auf allen vier Seiten offen war, aber dafür durch die Durchkreuzung der Schiffe eine eigentümliche Bedeutung hatte, ebenfalls als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu bezeichnen; man pflegte es daher mit einem höheren und reicheren Gewölbe, mit einer Kuppel zu versehen, die, um den Kreuzgewölben zu entsprechen, aus Gurten und Dreiecken zusammengesetzt, nicht kreisrund, sondern achteckig gebildet wurde, und so entweder zu einer offenen Laterne hinaufstieg oder doch durch ihre Wölbungsart sich auszeichnete. So war also das rhythmische Gesetz des ganzen Baues, als einer großen, aus mehreren kleineren Gruppen bestehenden Einheit, vollendet, und der Gedanke des vertikalen Aufstrebens einzelner Teile mit der Bewahrung der Einheit des Ganzen durch horizontale Linien sehr glücklich verschmolzen". Der Rhythmus besteht in der Verbindung der einzelnen schlanken quadraten Räume durch ihre Gleichheit.

Diese einzelnen quadraten Räume sind Gruppen, indem sie aus zwei einander gegenüberliegenden Wandgliederungen bestehen, die durch das zwischen ihnen in der Mitte liegende Gewölbe verbunden sind (vergl. die Definition der Gruppe im Text, V, Anfang: „Verbindung entgegengesetzter mannigfaltiger Formen, die einem Mittelpunkt angehören").

Zu der Stelle:

Bd. IV, 136. „In dem Turm oder einer das Mittelglied einer Turmgruppe bildenden Kuppel über der Vierung des Kreuzes findet — der im ganzen Bau angeregte Gedanke einer rhythmischen Zentralisation seine plastische Erfüllung“ vergl. im Text, V, die Kritik der Verbindung von Rhythmus und Gruppe.

Bd. IV, 97. „Die beiden Stilen gemeinsame Anlage zeigt die freie Verbindung einzelner selbständiger Massen, welche von verschiedenen Richtungen ausgehend, aber von einem Gesetz durchbildet, sich dem gemeinsamen Zentrum anschließen; eine Einheit, welche ihren letzten und kräftigsten Ausdruck in den Höhepunkten findet, und zwar bald in der von kühnen, wehrhaften Spitzen umgebenen Zentralkuppel, bald in den beiden hochaufstrebenden Türmen der Fassade.“

(Vergl. dazu die oben erwähnte Kritik im Text, V.)

Diese Stelle ist für die spätere Forschung wichtig; so bei Dehio und v. Bezold, Bd. I, 578, 584, 618 „Massenrhythmus“ — eine sonst unverständliche Bildung.

Bd. VIII, 573 ff. Das rhythmische Prinzip der Wiederkehr der gleichen Einteilung in der Innendekoration der Capella Pazzi.

Zu III.

Rhythmischer Wechsel.

Orientalische Kunst.

Bd. III, 487. Der Spitzbogen an arabischen Bauten in „rhythmischer Wiederkehr“.

Bd. III, 436. Dekoration der Alhambra: In ihr entsteht ein wohltätiger Rhythmus. Sehr viel trägt die Zeichnung der Verzierungen dazu bei „indem keine von ihnen die bedeutsame Gestalt eines organischen Ganzen zeigt, keine sich konzentriert und abschließt. Vielmehr sind die darin enthaltenen Muster immer so eingerichtet, daß sie einer unendlichen Fortsetzung fähig wären und nur durch die Einfassungen der Fläche, auf welcher sie sich befinden, abgeschnitten werden.“ Also jeder dieser ornamentierten Streifen wirkt wie ein abgeschnittenes Stück, das mit dem daneben keine Verwandtschaft hat. Ein „innerer Zusammenhang“ würde die Einzelheit aufheben.

Altchristliche und karolingische Kunst.

Figurendarstellungen in Mosaiken zeigen einen „rhythmischen Wechsel der Haltung“.

Bd. III, 575. Es handelt sich um Mosaiken in S. Cosmo e Damiano: „Die drei Nebengestalten auf jeder Seite des Heilandes bilden durch die Annäherung der mittleren Heiligen an die Christus zunächst stehenden Apostelfürsten einen sehr fühlbaren Rhythmus.“ Also Christus inmitten der zwei Apostelfürsten, zu beiden Seiten 3 Nebenfiguren. Die mittelsten von diesen dreien sind den Apostelfürsten „angenähert“: das heißt in der Größe, da sich keine andere Möglichkeit für sie ergibt Das bestätigt der Vergleich, der zwischen dieser Darstellung und schlechten Kopien danach in S. Prassede und S. Cecilia angestellt wird. Dort sind die Nebengestalten „alle gleich hoch und in gleichen Abständen soldatisch nebeneinander gestellt“. Dazu kommt also in S. Cosmo e Damiano eine horizontale Verschiebung aus der schematischen Paradestellung heraus, vermutlich durch größere Abstände zwischen je drei zusammengehörigen Figuren und innerhalb dieser durch kleinere.

Bd. III, 625—626. Gittermuster im Aachener Münster:

„Der leitende Gedanke ist zunächst, die Beziehung zwischen den gegenüber liegenden Seiten des Oktogons dadurch zu betonen, daß sie und nur sie ganz gleiche Gitter erhalten."

Darauf bezieht sich in der zusammenfassenden Charakteristik der Satz (III, 626): „Es sind also mehrere symmetrische Beziehungen, die sich gleichsam durchflechten. Zuerst die Gleichheit der gegenüberstehenden Seiten, also Beziehungen, welche sich im Zentrum des Achteckes kreuzen; dann peripherische Bewegung x x; und endlich dann noch eine Steigerung, indem die wechselnd eintretenden gepaarten Muster wieder ein verschiedenes Gesetz der Paarung haben."

Im Text (S. 16) fand sich ein Hinweis auf die Ornamentierung germanischer Schmucksachen. Bei der Beschreibung dieser Schmucksachen erscheint das Prinzip der Wiederkehr:

Bd. III, 589. Beim Bandgeflecht sind „zwei oder mehrere gleiche Streifen in regelmäßiger Wiederkehr derselben kreuzweis durcheinander geflochten."

Mittelalterliche Kunst.

Bd. IV, 133. Nichts Neues bringt die Stelle über die Portalsäulen: man „machte die Säulen derselben Seite verschieden, oft mit rhythmischer Wiederkehr."

Bd. IV, 142. Eine andere Beleuchtung: „Das ganze Portal sollte mit wechselnden Formen glänzen, man verlangte daher eine rhythmische Beziehung, einen harmonischen Gegensatz der Teile." Doch wird das „Harmonische", auf das es ankommt, nicht näher erklärt und ist an sich zu vieldeutig.

Zu IV.

Bd. III, 652. Ornamentik karolingischer Handschriften:

„Aber herrschend sind Formgedanken ganz andrer Art; der durchgeführte und in Gegensätze gebrachte Parallelismus, das Prinzip der Durchflechtung oder Verschlingung von gleich breiten Riemen oder Bändern oder von schwellenden Körpern, dieselben Gedanken, die wir in den germanischen Schmucksachen und in den irischen Ornamenten erkannten."

Bd. III, 610. Irische Ornamentik:

„Das System dieser Ornamentik läßt sich trotz der unendlichen Mannigfaltigkeit, in der sie sich bewegt, sehr wohl bestimmen. Es besteht darin, dem zu verzierenden Raume — zunächst eine geometrische Einteilung in verschiedene nach einem wohl überlegten Plane symmetrisch geordnete — Felder zu geben —, den Innenraum derselben aber durch höchst verschiedene, immer aber in einer teils absoluten, teils nur bedingten Symmetrie wiederkehrenden Verzierungen zu füllen."

Die im Text genügend besprochene „bloße Symmetrie" der selbstständigen Teile!

Zu V.

Die erste der beiden Stellen (Bd. III, 90) innerhalb der Darstellung der christlichen Kunst, von denen oben im Text die Rede war und die nach der Klärung der Zusammenhänge zwischen dem Rhythmus, der Symmetrie und dem Malerischen hier ihren Platz ohne viel Erklärung finden können, stellte an altchristlichen Sargreliefs eine bestimmte Gewohnheit der Komposition fest, aus drei Figuren, „so daß die Hauptperson die Mitte einnimmt." „Auch da, wo der Gegenstand nicht eine beliebige Zahl der Nebenpersonen

gestattet, ist der Anordnung ein ähnlicher Rhythmus gegeben. — Jede einzelne Darstellung konzentriert sich auf diese Weise und sondert sich von den andern ab.“

„Dabei sind ferner alle Gestalten ganz oder fast ganz in der Vorderansicht gezeigt, der letzte Überrest der Profilkonstruktion des Reliefs ist also verschwunden und es zeigt sich vielmehr eine Anordnung nach einem symmetrisch-malerischen Prinzip. Auch in der Art, wie die einzelnen Kompositionen auf der Fläche des Sarkophags zusammengestellt sind, zeigt sich dieselbe symmetrische Rücksicht. Sie sind immer in ungerader Zahl, das mittlere Bildwerk gewöhnlich etwas breiter und voller, so daß es sich als die Mitte auszeichnet, während die beiden nächsten und dann wieder die beiden entfernteren mit einander korrespondieren, und zwar nicht durch ihren Inhalt, der vielmehr dabei gar nicht berücksichtigt zu sein scheint, sondern durch ihre Form, so daß entweder die Anordnung, die Verbindung von sitzenden und stehenden, von vor- und zurücktretenden Figuren oder die Erscheinung dieser Figuren selbst, ihre Nacktheit oder Bekleidung und dergleichen ihnen eine gewisse Ähnlichkeit und Verbindung gibt.“

Dasselbe sagt die Stelle Bd. III, 102. Doch setzt sie hinzu: „Das perspektivisch-malerische Prinzip, das wir später in der christlichen Kunst stets vorherrschend finden werden, das erst nach einer Reihe von Jahrhunderten seine volle Ausbildung erhält, hat hier schon jene plastische Profilstellung überwunden.“

Zu VI.

Die im Text teilweise zitierte Stelle lautet ganz:

Bd. IV, 337. „Sobald man die unabweisbare Berechtigung individueller Äußerung anerkennen mußte und doch auf die Einheit nicht verzichten konnte, ergab sich von selbst das Gesetz der relativen Einheit und Gleichheit, des rhythmischen Wechsels, der Gruppe, das sich an der Ausbildung des Grundrisses in seinen einzelnen Teilen, an dem Wechsel von Pfeilern und Säulen, an der gleichen Grundform verschiedenartig verzierter Kapitelle, an dem reichgebildeten, zusammengesetzten Pfeiler, und an vielen andern Einzelheiten kundgab und bewährte, und allmählich das ganze Gebäude durchdrang.“

Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Franz Kugler.

Kuglers Architekturtheorie.

„Die Architektur ist recht eigentlich eine Sprache, die des räumlichen Gefühls."

Kleinere Schriften II, 454. „Das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes, das innerlich von Leben erfüllt ist, dar. Die Kraft aber, die Fülle, die Gediegenheit und Reinheit, das Bewußtsein dieses Lebens — überhaupt: die Stufe, welche der Organismus des Werkes einnimmt, zeigt sich naturgemäß da, wo die Masse sich in bewegten Formen detailliert, namentlich in den Übergängen aus einem Teile in den andern."

Kleinere Schriften II, 460. „Nicht die architektonische Komposition ist es, worin die wesentlichen historischen Unterschiede in der Architektur beruhen, sondern vielmehr die Bildung des Details, die Art und Weise, wie sich in ihm (freilich nach Maßgabe der Gesamtkomposition und in bezug auf die Verhältnisse derselben) das architektonische Lebensgefühl entwickelt. Ich erinnere hier an das, was ich bereits oben über die Bedeutung des architektonischen Details gesagt habe. Der Vergleich mit der Sprache dient auch hier; denn die Architektur ist recht eigentlich eine Sprache, die des räumlichen Gefühls . . ."

Dann aber kommt leider ein wahrhaft philologischer Schlußsatz, der es mit dem, was eben über architektonische Komposition und Bildung des Details gesagt ist, aufnehmen kann:

„Nicht der Aufbau dieses oder jenes Dichtwerks bestimmt dessen Zeit, sondern die Weise des sprachlichen Ausdrucks, die grammatische Fügung der Worte."

Kleinere Schriften II, 439f. „Das Werk der Architektur bildet den Ausdruck oder besser: die Darstellung allgemeinen Lebens, allgemeiner Kräfte, allgemeiner Beziehungen und Verhältnisse, allgemeiner Gesetze. Es vergegenwärtigt uns das Notwendige, das Herrschende und, wenn man will, das Rechte, im Gegensatz gegen die Freiheit, die Willkür, die Zufälligkeit des Individuellen, welches den Gegenstand der Skulptur und Malerei ausmacht. Das Werk der Architektur ist aber kein leeres Abstraktum, es ist vielmehr ein konkret Lebendiges; es verlangt Gliederung, Organismus zur Entwickelung des Lebensprozesses. Auch seine Einzelteile sind mithin belebt und organisiert (wenn schon, wie das Ganze, in verschiedenem Maße, je nach den Stufen der Entwickelung); aber diese Einzelteile können nicht selbständige Individuen sein, weil dann eben die Freiheit jenes allgemeine Gesetz aufheben würde. Ich möchte aber sagen: es ist in diesem Leben, in dieser Organisation der Einzelteile ein Streben nach dem Individuellen, das immer mächtiger wird, je höher die Stufe der Ausbildung des Ganzen geht; und die Unmöglichkeit, dies Streben zu erfüllen, vermählt der unbedingten Konsequenz des architektonischen Werks, die eben auch mit jedem Schritt höherer Entwickelung zunehmen muß, einen elegischen Hauch, einen Ausdruck von Sehnsucht, der unser persönliches Mitgefühl näher, als es ohnedies der Fall sein könnte, in Anspruch nimmt (!!). Zur Lösung dieser Sehnsucht verlangt denn auch das architektonische Werk das Hinzutreten wirklich individueller Gestaltung, die Verbindung mit Werken der Skulptur oder Malerei!"

Aus Kuglers Geschichte der Baukunst, Band I.

(Zitate nach der 1. Auflage.)

Ägyptische Baukunst.

Seite 40. „Rhythmische Verteilung" der Hieroglyphen und Bilder auf Säulen. Nichts Näheres; doch genügt wohl für diese und die folgenden zwei Stellen der Begriff der Wiederkehr formell gleicher oder ähnlicher Größen.

61. „Rhythmischer Wechsel" von Blättern und Blüten auf Kapitellflächen.

66. „Rhythmische Verteilung" von Bildwerk auf Pylonen (als Symptom eines lebhafteren Gefühls für architektonische Gesamtwirkung).

Persische Baukunst.

103, 4. Säulen mit Stierkapitellen: „Ein rhythmisches Verhältnis ist in dem Ganzen insofern beobachtet, als die weite Stellung der Säulen, mit Zwischenweiten von 4 bis 6 Durchmessern, und die stark ausladende Masse ihres Kapitellschmuckes einander gegenseitig bedingen." Parallelstelle zu I, 282. Hinweis unterm Text.

Etruskische Baukunst.

158. Der etruskische Tempel (nach Vitruvs Angaben) ist „noch nicht von einem Rhythmus idealer Formen und Verhältnisse durchdrungen": „Das mächtige Hinausragen des Balken- und Dachwerkes — bezeugt vor allem, zumal im Verhältnis zu der leichten Säulenstellung, den Mangel eines irgend wie durchgebildeten rhythmischen Gefühls —" Parallelstelle zu I, 197 im Text.

Griechische Baukunst.

189. „Bestimmter prägt sich der Ausdruck der Säule in der rhythmischen Gliederung ihrer Außenfläche, in der Kannelierung aus. Das Feste der Außenfläche reduziert sich auf die vertikal emporlaufenden Stege, während in den Kanälen zwischen ihnen ein Gesetz elastischen Zusammenziehens, nach innen hinein, sichtbar wird. Die Kraft der Säule faßt sich durch diese Gliederung in sich zusammen und drängt hiermit um so entschiedener aufwärts." (Rhythmische Gliederung als Erscheinungsform eines Lebens der Masse; vergleiche im Text Seite 46, 47).

*192. Ionische Säule.

Attische Säule (Hinweis unterm Text bei der „kausalen" Folge der rhythmischen Glieder): „Die altionische Basis bestand unterwärts aus einer hohen, konkav eingezogenen Rundplatte; statt dieser erscheinen in der ausgebildet ionischen Kunst, in verdoppelter und flüssigerer Gliederung, zwei stärker eingezogene Kehlen, die durch schmale Platten belebt und durch Stäbchen getrennt werden. Darüber liegt ein, unter dem untern Ansatz des Schaftes vorquellender Pfühl —. In Attika bildet sich die Form zur sogenannten „attischen" Basis in der Art um, daß unterwärts nur eine der beiden Kehlen erscheint, und derselben ein andrer, kleinerer oder größerer Pfühl untergelegt wird. Die Basis empfängt hierdurch einen mehr in sich beschlossenen Rhythmus." Jetzt bedingt der erste den zweiten Pfühl, insofern sich in beiden dieselbe elastische Nachgiebig-

keit der Masse ausspricht, die eben durchgeht, wenn sie auch erst in dem ersten zutage trat.

194. „Das ästhetische Gesetz bedingte einen durchgehend gleichartigen Rhythmus, also dieselbe Formation des Gebälkes (Triglyphen und Metopen, Fries) auf allen Seiten."

195. „Auch diese Giebelanordnung ist, was ihr Verhalten zu dem Übrigen anbetrifft, in rhythmischer Vollendung durchgeführt." Vergleiche die folgende Stelle im Text:

*197/8. Rhythmik des griechischen Tempels.

199. Beim griechischen Tempel sind die Zwischenweiten zwischen den Ecksäulen und den nächstfolgenden nach innen enger als die sonstigen Säulenzwischenweiten: „Bei der dorischen Bauweise wird die letztere Anordnung zugleich durch die Rücksicht auf die rhythmischen Verhältnisse des Gebälkes bedingt, indem die Ecktriglyphe nicht genau über der Axe der Ecksäule steht, somit bei minder engem Säulenabstande an dieser Stelle die Metopen zunächst der Ecke zu breit werden würden." (Gleichheit der wechselnden Glieder.)

Römische Baukunst.

278. — „Sie bekleidet die Masse" — des architektonischen Körpers — „durch jene Formen der ästhetischen Tradition, welche doch immer noch als die Symbole ihres ursprünglichen künstlerischen Zweckes zu gelten befähigt waren. Sie behandelt diese Formen, mehr oder weniger, als Teile der architektonischen Masse und gibt ihnen ein Gepräge, welches zu der letzteren in rhythmischem Wechselverhältnisse steht und in diesem dekorativen Bezug seine Berechtigung findet." Also auch hier regelt das allgemeine rhythmische Gesetz die Weise des Hervortretens der Einzelformen aus der Baumasse, wie beim spätrömischen Relief, vergleiche im Text, III, die Stelle aus den Kleineren Schriften III, 746.

279. „Lebensvoller Rhythmus griechischer Peripteralanordnung" (Wechsel, Wiederkehr).

*282. Kapitell und Architrav in rhythmischem Wechselverhältnis.

285. Römische Triumphbögen: „Die architektonische Masse bekleidet sich mit Formen des Säulenbaues, welche dem Bogen einen rhythmischen Einschluß geben und das Ganze zur gegliederten Einheit zusammenfassen." Das „Bedürfnis organischer Entwickelung" tritt „gegen das der Rhythmik des Ganzen zurück". Der Einschluß läßt sich rhythmisch lesen, von rechts nach links oder umgekehrt, ergibt mit dem Tor zusammen einen rhythmischen Wechsel von Formen.

289. Innendekoration: „Die künstlerische Durchbildung war hier ebenfalls nur eine dekorative, indem — die Wölbungen einen Kassettenschmuck empfingen nach Analogie der horizontalen Kassetten, welche an der horizontalen Balkendecke und unter deren Bedingnissen zur Erscheinung gekommen waren." Doch ist diese dekorative „Kassettierung sehr wohl befähigt, das Gewölbe in reich ausgeprägter Form rhythmisch zu gliedern". Wiederkehr gleicher Formen.

320. Rhythmischer Wechsel.

322. Perspektivischer Rhythmus, in dem sich ein Tempel „entfaltet".

324. Rhythmische Gliederung eines Triumphbogens. Vergl. 285.

334. „Stolze Unbekümmertheit um das, was bisher als organisches oder rhythmisches Gesetz gegolten hatte." Keine nähere Auskunft.

343. „Rhythmischer Zusammenhang“ des Ganzen, einer Amphitheaterumfassung, mit Arkaden, die mit Halbsäulen gegliedert sind. Vergl. 285.

348. Tor mit 2 Durchgängen, 2 Galeriegeschossen darüber: „Die Bögen sind von selbständigen kleinen Tabernakeln umfaßt, in den beiden Galeriegeschossen von kleinen und größeren; der Rhythmus dieser Dekoration ist im Untergeschoß und im oberen Galeriegeschoß gleichartig“ usw.: Rhythmischer Wechsel.

Altchristliche Baukunst.

*356. Räumliche Rhythmik: im Text.

*357. Rhythmik der Formen: im Text.

*358. Räumliche Rhythmik: im Text.

*387. Räumliche Rhythmik: im Text.

396. „Rhythmisch geordnete Verschiedenheit dreier Bogen,“ der größere in der Mitte, Wechsel.

401. Säulenkapitelle in S. Vitale: „Sie haben überall einen Aufsatz, der den Bogen trägt (Kämpfer), der aber, in einem nicht sonderlich rhythmischen Verhältnisse, stark abgeschrägte Seiten und an seiner Unterfläche eine erheblich geringere Dimension hat als die Oberfläche des Kapitells.“ Die Kapitelle haben „eine Form, welche die des Aufsatzes in höchst unschöner Weise und nur etwas größerem Maßstab wiederholt“. Es fehlt die „wohllautende Hinüberführung“, die formale Abstimmung benachbarter Formen aufeinander. Hinweis unterm Text.

425. Sophienkirche: „Die Bögen der unteren Ordnung haben eine Umfassung, architrav- oder archivoltenähnlich, welche die Horizontallinie des Deckgesimses der Kapitelle und die Linie der Bögen rhythmisch begleitet.“ Anschaulich: eine Folge wechselnder Hebungen und Senkungen.

Baukunst des Islam.

494, 495. Ornamentik: „Die vegetativen Formen schwingen und rollen sich in eigentümlicher Weichheit durch einander, bei größeren Flächen sich musterartig wiederholend und durch diese geordnete Wiederholung das unstet Bunte in einen klaren Rhythmus bannend. Die mathematischen Formen stellen verschieden gebildete Stücke ebenso rhythmisch neben einander ... Wie das Ornament überall von einem innern Rhythmus erfüllt ist, so verteilt es sich nicht minder rhythmisch über die Flächen und Massen der Architektur ... Auch die an sich besonders auffällige geschweifte Kuppelform empfängt, häufig wenigstens, durch rhythmisch dekorative Ausstattung, eine mehr berechtigte, mit der übrigen baulichen Masse in unmittelbare Wechselwirkung tretende Existenz ...“ Also: Rhythmus = geordnete Wiederholung gleicher Formen; an den folgenden Stellen ebenso:

524. „Rhythmisch geordneter Schmuck;“ belanglos.

527. „In dem Aufbau dieser Räumlichkeiten herrscht eine Behandlung vor, welche die Masse und das Gefüge derselben überall in ein Schmuckwerk, das Gebot des Bedürfnisses in völlig freies Spiel der gaukelnden Phantasie, das aber bei aller Überschwänglichkeit die feinen Rhythmen eines gewissermaßen musikalischen Gefühles einzuhalten weiß, aufgelöst zeigt.“

546. „Markvoller Rhythmus“; belanglos.

564. Weißer Marmor und farbiges Gestein in rhythmischer Anordnung wechselnd.

Aus Band II.

(Zitate nach der 2. Auflage.)

Romanische Baukunst.

Seite 21. Unterm Text wurde bei der Erörterung der räumlichen Rhythmik und der Verbindung von Raumteilen durch ihre räumlichen Ausmessungen auf zwei Stellen hingewiesen. Die eine beginnt mit der Kreuzwölbung. Nach Erörterung der technischen Seite wendet sie sich zur ästhetischen: Die Kreuzwölbung konnte „in ihrer starr gebrochenen Erscheinung den erwünschten rhythmischen Wechselbezug“ — des einzelnen überwölbten Teiles — „zu den übrigen Bauteilen nicht gewähren. Indeß ergab sich der letztere durch eine Verbindung des Prinzips der Kreuzwölbung mit anderen struktiven Elementen, wie dieselben ebenfalls schon vorlagen. Man teilte den Raum in eine Folge einzelner Gewölbfelder, welche von starken Quergurtbögen getragen wurden; man gab den einzelnen Feldern die Form der Kreuzwölbung, aber man ließ diese (nach dem Prinzip einer flachen Kuppelwölbung) gegen die Mitte hin um ein weniges ansteigen, in der Art, daß die Dreieckkappen des Gewölbfeldes sich selbständiger und sicherer als in jener ursprünglichen Form gegeneinander spannten . . . (Druckverteilung); man ordnete den Grundriß in Übereinstimmung mit der Gewölbeteilung und führte die Last der Gurtbögen auf die festen Stützpunkte des Schiffbaues (die Pfeiler) hinab; man fand namentlich in der schon besprochenen quadratischen Teilung des Grundrisses das angemessenste Gesetz auch für die Anordnung der Gewölbedecke. Man kam hiermit zum Gewinn desjenigen Systems, welches die materiellen und die ästhetischen Bedürfnisse in gleicher, völlig naiver Weise erfüllte und welches die in der Basilikendisposition gegebene räumliche Bewegung im innigen Wechselverhältnis der Teile, nach allen Dimensionen des Raumes rhythmisch zu entfalten gestattete. Als Schluß- und Kernpunkt gesellte sich dann noch die ausgezeichnetere Behandlung des Gewölbes über der Vierung von Quer- und Langschiff hinzu“, als Kuppel.

Der rhythmische Wechselbezug der einzelnen Raumteile (unter einem Gewölbejoch), der die durch die Basilikendisposition als Programm gegebene räumliche Bewegung verwirklichen soll, findet hier zunächst durch die Gleichheit der nebeneinander liegenden Raumvolumina statt. Dann durch ein Moment, das der Rhythmisierung der Formen angehört und, ob gleich nicht klar herausgearbeitet, doch zwischen den Zeilen lesbar ist: In der Gewölberegion verbindet die einzelnen Raumteile der lineare Rhythmus über die einzelnen Gewölbe hin. War doch das Kreuzgewölbe selbst zu „starr“, vermochte in seiner starr gebrochenen Erscheinung den rhythmischen Wechselbezug zu den übrigen Bauteilen nicht zu gewähren, weshalb man die Kreuzwölbung gegen die Mitte hin um ein weniges ansteigen ließ, sie somit aus ihrer Starrheit herausriß.

Die zweite Stelle betont nochmals die Rhythmisierung durch die Gleichheit der nebeneinanderliegenden Raumvolumina — die Quadratur, die sie zugleich an eine dritte Art der rhythmischen Verbindung, den Stützenwechsel, knüpft:

16. „An die Stelle gleichartiger Einzelheiten trat ein rhythmischer Wechsel, der schon an sich eine räumliche Gliederung hervorbrachte. Es war in der Folge der Teile ein Gegensatz des Festen und des Leichten gegeben und es war sehr naheliegend, die Stellung der festen Punkte, der Pfeiler, in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Maß von Verhältnissen des Innern zu bringen. Diese waren in jener Vierung gegeben, welche durch

die Durchschneidung des mittleren Langschiffes mit dem Querschiffe gebildet wurde. Befriedigende Klarheit, Bestimmtheit, Festigkeit des Eindruckes war nur zu erreichen, wenn die Vierung sich in quadratischer Grundform gestaltete, d. h. wenn Mittelschiff und Querschiff gleiche Breite erhielten. Weiter führte dasselbe Gesetz dahin, auch die abgeschlossneren Seitenteile der Vierung, die Flügel des Querschiffes, den Raum des Chores, quadratisch zu bilden. Hiermit in Harmonie werden nun auch die mit den Säulen wechselnden Pfeiler des Schiffes in quadratischen Abständen gesetzt, in den Fluchtlinien soweit von einander entfernt, wie die Breite des mittleren Langschiffes betrug, dieses selbst in gleichartige Felder teilend. Ein festes, stetig wiederkehrendes Gesetz erfüllte bei solcher Art die Grunddisposition des räumlichen Innern, eine markvolle Gebundenheit seiner Grundverhältnisse bildend . . .“

17, 18. „In einzelnen Fällen findet sich die Anordnung, daß über die Bögen, welche die Pfeiler mit den Säulen verbanden, je ein großer, im Profil vortretender Bogen von Pfeiler zu Pfeiler gewölbt ward, als eigentlicher Träger der oberen Wandteile. Hierdurch wurde die Bedeutung des Pfeilers noch eindringlicher hervorgehoben, das sonst einfache Arkadensystem reicher gegliedert, die rhythmische Wechselfolge der Teile noch lebendiger bezeichnet.“

*20. Durch die Tonnengewölbe über dem Hauptschiff der romanischen Basilika, wie man sie in Südfrankreich versuchsweise anwandte, war man genötigt, entweder die Seitenschiffe ganz wegzulassen oder ihre Gewölbe, „um ein Widerlager gegen den Druck des Hauptgewölbes zu gewinnen, unmittelbar bis zu dessen Ansatz empor, teils in der üblichen Kreuzgewölbeform, teils als halbe Tonnengewölbe“ emporzuführen. „Damit war aber, wenn man nicht (stets schwierige) Aushilfen traf, die Anlage von Oberfenstern ausgeschlossen, somit die Lichtwirkung im höchsten Grade beeinträchtigt, während gleichzeitig die rhythmische Gliederung des Raumes und ihre Entfaltung im Aufbau, nach den im Basilikaschema vorgezeichneten Motiven, unentwickelt blieb.“ Also zweierlei: die rhythmische Gliederung des Raumes im Sinne der räumlichen Bewegung von vorn nach hinten und die rhythmische Gliederung im Sinne einer Entwicklung von unten nach oben. Das verfolgen die anschließenden Sätze: „Man strebte allerdings nach einer reicheren Entfaltung auch in dieser Beziehung, man suchte das Gesetz des Höhenbaues . . . einzuhalten, durch die Anlage ansehnlicher Emporen über den Seitenschiffen: man gab der ungeteilten Gewölbelast eine Art von Gliederung, durch untergelegte starke Gurtbögen . . .“ (das erste im Sinne einer Rhythmisierung von unten nach oben, das zweite im Sinne einer Rhythmisierung von vorn nach hinten). „Man wagte selbst . . die Oberwände wiederum frei aufsteigen und das Tonnengewölbe gewissermaßen schwebend tragen zu lassen; aber man hatte „in dessen starr abschlossener Monotonie immer kein zur günstigen Entwicklung befähigtes Motiv . . .“ (die Oberwände als Erfordernisse einer rhythmischen Höhenentwicklung, aber die starre Monotonie des Tonnengewölbes ließ keine Gipfelung der Höhenentwicklung zu, wie etwa das Kreuzgewölbe in seinem Schlußstein). „Ja in einigen wenigen Fällen überspannte man das Schiff mit einzelnen querliegenden Tonnengewölben, welche von starken Querbögen getragen wurden. Die Konstruktion war an sich ganz zweckmäßig; aber man hatte damit eben nur ein System mechanischer Komplikation im entschiedenen Widerspruche zu einer irgend wie rhythmischen Bewegung oder ästhetischen Durchbildung erreicht.“ War vorhin eine rhythmische Bewegung infolge der ungeteilten Starrheit des einen langen Tonnengewölbes unmöglich, so ist sie es jetzt wegen des unverbundenen

Nebeneinanders der Teile, der einzelnen Tonnengewölbe, die unvermittelt einander folgen.

20. „Ein andres System war das der Kuppelwölbung .... Man überdeckte die Hochräume mit Folgen von Kuppeln ... Das System hatte nicht die mechanische Starrheit des zuletzt erwähnten; doch war es ebenfalls noch zu abgeschlossen in sich, als daß der freien räumlichen Bewegung des Basilikenbaues und ihrer Rhythmik genügende Rechnung hätte getragen werden können.

*26. „Rhythmischer Strom der Bogenbewegung“ am romanischen Portal.

*30. „Linearer Rhythmus“ an Seitenpfosten und Wölbung (der Arkaden im Innern).

61. Am Baptisterium S. Giovanni in Florenz ist zur Dekoration des Äußern „verschiedenfarbiger Marmor angewandt ... mit bewußter Befolgung der architektonisch vorgeschriebenen Disposition, als ein in Felder, Füllungen und dergleichen rhythmisch verteiltes Täfelwerk“. Worin das Rhythmische der Verteilung besteht, wird aus der Stelle nicht ganz klar, doch liegt der Begriff des Wechsels bunter Marmortafeln nahe genug. Besonders bei einem Blick auf die folgende Stelle:

63. „Jm übrigen haben die Oberwände des Mittelschiffes ein Täfelwerk aus weißem und grünem Marmor, welches der architektonischen Bedeutung in glücklichem rhythmischen Wechsel folgt.“

136. 4 Pfeiler und 3 Säulen um einen Mittelraum ergeben eine „in ihrer Unrhythmik unkünstlerische Anordnung“. (Kirche von Rieux-Mérinville.) (Wechsel?)

200. „Gemessener Rhythmus der inneren Räumlichkeit“ in normannischen Bauten (nichts Näheres).

267. Kathedrale von Ely: „Rhythmischer Wechselbezug zwischen den Emporenarkaden und den unteren Bauteilen.“

306. „Rhythmischer Wechsel“ (nichts Näheres).

*385. (Nachträgliche Chorerweiterung wirkt unrhythmisch.) Vgl. d. Text.

389/90. „Über den Arkaden des Schiffes läuft ein horizontales Gesims — und — Vertikalgesimse steigen von den Deckgesimsen der Säulen- und der Vierungs-Pfeiler zu ihm empor, der Bogendisposition dieser Arkaden überall einen bestimmten, wenn auch, bei Ermangelung einer Bogengliederung, noch nicht zum völlig klaren Rhythmus durchgebildeten Einschluß gewährend.“ Der Einschluß der Reihe von Arkadenöffnungen in horizontale und vertikale Gesimse würde somit rhythmisch, wenn die Bogenbewegung und damit das Nacheinander der Kompartimente durch die Bogengliederung (Rundstäbe etwa, vergleiche Baukunst II, 28) hinzukäme.

438. Einige westfälische Hallenkirchen haben auf ein Gewölbejoch des Mittelschiffes zwei der Seitenschiffe. „Es wechseln also in den Jochen des Schiffes stärkere Gewölbestützen mit schwächeren.“ Die Zwischenstützen werden entweder als Säulen oder als Pfeiler behandelt: „Dem letztgenannten System folgt — obschon in einer minder edel durchgeführten Rhythmik ...“

*452. (Speyer, Dom.) Vergleiche den Text.

*469. Vergleiche den Text.

475. „In rhythmischem Wechsel verschiedenartig dekorierte Säulen.“

517. Fassadendekoration: „Die Formen ordnen sich zuweilen in rhythmischen Verhältnissen, gewissermaßen noch ein architektonisches Phantasiegesetz beobachtend.“

572. Skandinavische Ornamentik: „bald schwülstiger, bald in feinerem Rhythmus nach Art der Ornamentik des üblichen romanischen Stiles.“ (Nähere Angaben fehlen.)

Aus Band III.

(Zitate nach der 2. Auflage.)

Gotische Baukunst.

*Seite 8. Gotische Kathedrale ohne Querschiff: „räumliche Gesamtrhythmik".

10. „Eine größere Raschheit in der rhythmischen Folge der Bauglieder, ein belebterer Wechsel in der Gliederung des Gewölbes, dem ruhigen Gleichmaß der romanischen Wölbung ebenso entgegengesetzt, wie in Harmonie mit den übrigen treibenden und bewegenden Momenten des gotischen Systems, war das ästhetische Ergebnis" der Stilwandlung.

11. „Das Halbrund der Apsis war überall mit dem gotischen System unvereinbar; das rhythmische Ausklingen der Bewegung erforderte einen polygonischen Schluß." Vergleiche aus den Kleineren Schriften: III, 385 und 393.

*11. Gotischer Chor: „Gesetz der räumlichen Rhythmik" mit „seinen kunstreichen Kombinationen."

*18. Giebel über einer spitzbogigen Öffnung: „rhythmische abgeschlossene Signatur."

*19. Rhythmisches Wechselverhältnis zwischen Wimpergen und Fialen.

*19. Gotische Horizontalgesimse: Das Vertikalgesetz und seine rhythmischen Verhältnisse.

*23. Chorschluß gotischer Kathedralen, in dem die Gesamtbewegung in einem rhythmisch wiederholten Spiele ausklingt.

23. Von der Gotik wird gesagt: „Dem wirkungsvollsten räumlichen Rhythmus begegnet hier die gehaltenste organische Durchbildung!"

*24. Rhythmische Übelstände: Überschneidungen der Rippen.

*26. Unrhythmische Deckungen der Turmdurchbrechungen.

61. Gemessener Rhythmus baulicher Verhältnisse (unwichtig).

*64. Höhendrang, ohne rhythmischen Wohllaut des räumlichen Verhältnisses und seiner formalen Entwicklung.

65. „Rhythmisches Wechselverhältnis" der Teile eines Strebesystems.

89. Fassadenschmuck, „in einem ungemein harmonischen Rhythmus ausgeführt."

96. „Beispiele des späten Dekorativstiles, im einzelnen durch rhythmische Energie bei aller üppigen Pracht ausgezeichnet" (Näheres fehlt).

101. Dekorationsformen, „in einem minder gereinigten Rhythmus durchgeführt."

*140. Englische Gotik: mangelnder Sinn für Rhythmus.

148. Chor von St. Albans: Es ist gewölbt; Dienste gehen von den unteren Bogenzwickeln aufwärts, ein Triforium durchschneidend, dessen Arkaden aus einer gleichmäßigen Folge kleiner Spitzbogen bestehen; ein rhythmisches Gesamtverhältnis scheint auch hier zu angemessener Wirkung entwickelt zu sein. (In der Höhenentwickelung? In der Tiefenerstreckung? In beiden?)

Kathedrale von St. Ely: „in der Behandlung der Arkaden der Triforien und der schlicht geordneten Maßwerkfüllung derselben ist ein klarer, lebendiger, vom Schematismus unbeeinträchtigter Rhythmus vorherrschend." Vergleiche im Gegensatz dazu im Text die Stelle III, 140, wo der sonst übliche Schematismus näher bestimmt wird.

152. Kathedrale von Wells, westliche Teile:

„Das Innere dieser Bauteile hat den Ausdruck fester in sich geschlossener Kraft, dem es doch so wenig an lebhafter Entwickelung wie an rhythmischer Bewegung fehlt.“ (Zurückbezüglich, etwa auf die Gewölbegurte, „die sich in kühner Bogenlinie emporschwingen.“)

156. „Die Behandlung der Triforienarkaden zeigt ein schwankendes künstlerisches Bewußtsein und bringt eine wesentliche Störung in den Rhythmus der ganzen Anlage; ihre Hauptbögen, in der Breite der Schiffsjoche, sind gedrückt halbrund, mit kaum wahrnehmbarem Knick in der Mitte; ihre Füllungen folgen demselben Gesetze, welches den Linien der Scheidbögen und denen der Fenster empfindlich widerspricht.“

Diese spezielle Stelle ist schon enthalten in dem allgemeinen Tadel der englischen Gotik, III, 140, siehe den Text.

*157. Kathedrale von Lincoln; Inneres: „Auffassungsweise, die im rhythmischen Wechselverhältnis der räumlichen Teile, in der Hinüberführung von dem einen zum andern einen zumeist wohllautenden und befriedigenden Eindruck hervorbringt.“ Im Text III, Ende.

*158. „Ostseite, wo jenem majestätischen Fenster die rhythmische Umschließung und Krönung (wie durch den Giebel der kontinentalen Gotik) fehlt.“ Vergleiche III, 18. Hinweis auf eine Stelle im Text.

167. „Die Nachahmung des Steinbaues“ in Holz „und der in diesem ausgeprägten eigentümlichen Entwickelung durch ein ungeeignetes Material“ mußte „den harmonischen Rhythmus des Innern beeinträchtigen.“ (Die Stelle wird nicht klar.)

183. „Rhythmische Entwickelung“ des Maßwerkmusters: Vergleiche das Zitat aus den Kleineren Schriften II, 717, unterm Text.

184. Fächergewölbe: „In dieser Gewölbeform erscheint das in späterer Zeit beliebte vielteilige Rippengewölbe nach den Grundsätzen eines rhythmisch beschlossenen Leistenmaßwerkes umgewandelt. Die Gewölbeansätze steigen in sich mehr und mehr ausbreitender halbkreisrunder Grundform empor, mit Maßwerkrippen bekleidet, die fächerartig auseinandergehen, in schwellender Bewegung, die dem einzelnen Gewölbestück ein Aufwachsen gleich dem einer Palmenkrone gibt. Oben stoßen sie in ringförmigen Abschlüssen aneinander, und dazwischen legen sich die Füllungen eines zierlichen Rosettenmaßwerkes. Es ist das edelste Ergebnis der dekorativen Richtungen, die in der englischen Gotik vorherrschen. Auch hier ein phantastisches Formenspiel, aber das Seltsame, Willkürliche, schematisch Gebundene in ein harmonisches Wechselverhältnis, in einen gleichmäßig klaren Fluß aufgelöst, in graziösen Rhythmen ausklingend.“

188. Vom „rhythmischen Fluß des Fächergewölbes“ spricht auch eine folgende Stelle. Anschaulich beschrieben ist zunächst die Bewegungsillusion: Die halbkreisrunde Grundform des Gewölbeansatzes (dieser sitzt also an der Wand!) breitet „sich mehr und mehr aus.“ Die das Gewölbe bekleidenden Maßwerkrippen gehen radial auseinander; die zwischen ihnen liegenden Gewölbesegmente breiten sich infolgedessen „in schwellender Bewegung, die dem einzelnen Gewölbestück ein Aufwachsen gleich dem einer Palmenkrone gibt“, aus.

Worin besteht aber der rhythmische Charakter des Fächergewölbes? Es ist, wie Kugler ausdrücklich sagt, nach „Grundsätzen eines rhythmisch beschlossenen Leistenmaßwerkes“ gestaltet: also selbst rhythmisch beschlossen. Das wird klar, wenn man ein einzelnes Gewölbesegment vom Ansatz verfolgt. Es ist in schwellender Bewegung, die vom Gewölbeansatz ausgeht und sich bis zur Peripherie des Halbkreises erstreckt, die das ganze

auf einem Ansatz ruhende Gewölbestück begrenzt. Diese Bewegung hat Anfang und Ende, doch fehlen im Grunde die einzelnen räumlichen Teile, durch die sie sich bewegen muß; sie sind wenigstens in ihrer Teilnatur, ihrer Einzelheit, nicht ausgeprägt. Kugler faßt die verschiedenen Breitenstufen der Segmente als ebensoviel Teile; es hindert nichts, sie sich auch real, anschaulich, abgegrenzt zu denken. Auch eine gewisse proportionale Entwickelung eines solchen Palmwedels läßt sich vorstellen.

Die „graziösen Rhythmen", in denen das ganze „ausklingt", beziehen sich wohl auf den Linienrhythmus innerhalb des „zierlichen Rosettenmaßwerkes."

215. „Die Innenwände unter den Oberfenstern — sind statt eines Triforiums mit einem sehr einfachen Nischenmaßwerk versehen, welches, der Masse zwar entschieden untergeordnet, doch für den Rhythmus des Ganzen von wesentlicher Wirkung ist" (nämlich für den Rhythmus innerhalb der Höhenentwickelung: es gibt ein Glied innerhalb der rhythmischen Periode: Arkadenöffnung — Triforium oder Maßwerk — Oberfenster).

217. Allgemein wird vom Kölner Dom gesagt: „die edelste und erhabenste Rhythmik" xx. Dann: in der Plananordnung des Absidenkranzes ist eine „feste Rhythmik" (nichts Näheres).

*225. Kölner Dom, Fassade.

227. Steinpfeiler: „leicht aufschließendes Strebesystem", „in seiner klar gemessenen Rhythmik besonders mustergültig". Der Pfeiler besteht aus Stufenuntersatz, Körper „mit Bildernischen, fialengekrönten Eckstreben" und leichter Spitze. Also: durchgehende Bewegung, Einzelteile, klar gemessene (proportionale?) Verhältnisse.

257. Glockenhaus zwischen den Türmen der Westfassade: „Mit dem Körper des Gebäudes pflegt dasselbe in keinem sehr rhythmischen Wechselverhältnis zu stehen." (Wechselseitige formale Bedingtheit der Teile eines rhythmisierten Ganzen.)

273. Marienkirche in Mühlhausen in Th.: „An der Chorpartie" ein den Giebeln der Querdächer über den Seitenschiffen „ähnlicher Dachgiebelschmuck", „ein überall frei aufragendes Werk in eigentlicher Giebelform, dreiseitig und von allerlei durchbrochenen Rosetten ausgefüllt, — eine Art Analogon zu dem Wimperg der rheinisch-französischen Gotik, aber allerdings ohne die in der Rhythmik des Ganzen ruhende Bedingung des letzteren x." Inwiefern der Wimperg von der Rhythmik des Ganzen (des Fensters, das unter ihm liegt) bedingt wird, zeigt die Stelle Bd. III, S. 18, die im Text zitiert ist.

*290. Straßburger Münsterfassade.

302. Komposition von Fenstermaßwerk in „rhythmischer Gediegenheit". Vergleiche das Zitat unterm Text aus den Kleineren Schriften II, 717 (auf Seite 43).

312. Chor der Bartholomäuskirche zu Kolin mit 1 Pfeiler in der Längsaxe: einer „einer rhythmischen Auflösung widersprechenden Anordnung". Diskussion bei der Stelle aus den Kleineren Schriften III, 393.

415. Kathedrale von Antwerpen. „Der Bau ist nur das Gerüst, welcher diese malerischen Erscheinungen umschließt; seinen eigenen Rhythmus, seine eigne Kraft und Entwicklung hat er der Erzeugung dieser Reize geopfert."

437. „Räumliche Rhythmen" in der norddeutschen Backsteingothik (nichts Näheres).

485. „Der Kreuzgang mit halben Sterngewölben, die sich in einem eigentümlichen Wechselrhythmus hin und wider schieben": rhythmischer Wechsel; stark betonte Bewegungsillusion.

486. Baldachinkonsolen in der Schloßkirche in Marienburg, „nicht in völlig rhythmischem Verhältnis zum Ganzen“.

487. Fächergewölbe: „Es sind weitgebreitete Palmfächer, an ihren Säumen sternförmig in einander geschränkt, deren elastische Kraft, mit welcher sie die Räume überspannen, kaum der elastischen Stütze zu bedürfen scheint, — ein strahlenvoll bewegtes, von dem ruhigen Wohllaut eines gleichartigen Rhythmus erfülltes Werk, das dem Auge ringsum sich darbietet.“ Vergleiche die Stelle 184.

488. „Die Gewölbrippen sind — im Meisters Rempter — nicht in demselben klaren Fluß verteilt, wie im Conventsrempter; die Fenster, in dem letzteren einfach hochspitzbogig, haben hier bereits eine viereckige Umrahmung und eine eigene zweigeschossige Anordnung. Beides mehr dem Äußeren, als der gleichmäßigen Rhythmik des Innern zuliebe.“ Vergleiche im Text die Stelle über die englische Gotik (II, 140).

490. Hinweis auf 487.

536. „Das innere Gefüge des baulichen Körpers und seine dekorative Ausstattung pflegen in nur mäßig bedingtem Wechselverhältnis zu stehen; die letztere wird zumeist sehr selbständig behandelt und ist etwa nur von dem allgemeinen Gesetz des Rhythmus, welcher die bauliche Gesamtmasse erfüllt, mehr oder weniger abhängig.“ (Italienische Gotik.)

545. Das „rhythmische Verhältnis der Massen und Linien“ einer Dekoration, der Domfassade von Orvieto.

548. Dom von Florenz: „im Kuppelraum stehen Massen und Öffnungen in einem wenig rhythmischen Verhältnisse“: „Nachbarliche Abstimmung“ im Text.

562. „Rhythmisches Verhältnis“ in einer Fassadenkomposition.

576. Dogenpalast: „Es ist eine eigentümlich phantastische Majestät in dieser baulichen Erscheinung, die sich allerdings nicht in Verhältnissen von völlig rhythmischer Klarheit entfaltet . . . Zu bemerken ist, daß die Oberfenster an dem voraussetzlich ältesten Teile . . . tiefer stehen als die übrigen . ., was für den Rhythmus des Ganzen als eine wesentlich vorteilhaftere Disposition erscheint.“

Aus den Kleineren Schriften und Studien zur Kunstgeschichte.

III, 585. „In rhythmisch gegliedertem Spiele strebt die Säulenreihe dem Druck des Gebälkes entgegen.“

Das rhythmisch gegliederte Spiel vollzieht sich aber in die Raumtiefe, das Streben nach oben.

III, 393. „Die Pfeiler gewannen aufs Neue eine mehr säulenhafte Gestalt, und zugleich schwangen sich ringsum aus der Außenfläche ihres Kernes leichte Halbsäulen und Röhrenbündel empor, wie die Garbe eines lebendig bewegten Springquells aus dem Boden aufsteigt. In den Bögen, welche die Pfeiler verbanden, neigte sich diese Springflut der Formen in rhythmischem Spiele und doch in sicherer Beschlossenheit gegen einander.“

Durch die ganze Reihe der Langhauspfeiler einer gotischen Kathedrale, von der Kugler hier spricht, geht eine rhythmische Bewegung, die wechselnd steigt und sinkt.

Diese Gestalt des Langhauses verlangte auch (Kugler, Baukunst III, S. 11) einen polygonischen Chorschluß: Ein Halbrund gäbe keine Möglichkeit, die Wand in Füllstücke und Stützen zu scheiden. Die rhythmische Bewegung der Stützen im Langhaus würde nicht „ausklingen“ können, sondern sich tot laufen.

Freilich wird dadurch nicht klar, was man sich unter „Ausklingen“ hier vorzustellen habe; die Richtungsablenkung und Schwächung der Bewegung im Chorpolygon?

Wichtig ist jedenfalls das allmähliche Zuendekommen der Bewegung; eine andere Anordnung ist unrhythmisch:

In der Bartholomäuskirche zu Kolin scheint sie deshalb nicht rhythmisch zu sein, weil der eine Pfeiler in der Längsaxe eine zu scharfe Richtungsänderung verlangt; oder sollte dieser Pfeiler ein zu starker ästhetischer Widerhalt für das Fortführen der Bewegung sein, diese sich an ihm also gleichfalls tot laufen?

Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Gottfried Semper.

Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.

(Zitate nach der 2. Auflage.)

Band I.

Seite XXVIII. Anmerkung. „Schon sehr bald verließ die christliche Baukunst den einfachen Säulenrhythmus der antiken Gebäude und adoptierte dafür die Intersekanz der abwechselnden Säulen und Pfeiler, gewiß eben so sehr aus ästhethischen wie aus struktiven und liturgischen Gründen."

XXXVIIf. „Die vereinzelte Einheit als Gegensatz zu der eurhythmischen Reihe, die erstere umgibt, ward als Versinnlichung der Autorität und des Inbegrifflichen bereits von dem dunklen Kunstgefühle der ersten Menschen aufgefaßt, und mit wunderbarem Instinkt an richtiger Stelle angewandt. Das roheste Bestreben sich zu schmücken geht zum Teil aus diesem dunkel geahnten Prinzipe der Autorität hervor. Das Geschmückte ist das Mal des Schmuckes."

XXXVIII. „Eine interessante Erscheinung ist das Zusammentreten der beiden Momente, der vielheitlichen Reihe und des einheitlichen Mals, zu einer monumentalen Gesamtwirkung, das Umgeben des letzteren mit rhythmisch geordneten Steinkreisen, als faßliches Beispiel des Zusammentretens von Vielheiten zu einem einheitlichen Bezug. Das Mal als Reflex des einheitlichen Begriffes, gegenüber der Vielheit, die durch peripherisch rhythmische Reihung in sich eins wird und zugleich mächtig zur Verstärkung der Autorität des Mals beiträgt."

13. „Die Reihung ist ein Gliedern der einfachen und deshalb noch ästhetisch indifferenten Bandform und wohl das ursprünglichste Kunstprodukt, die erste tatsächliche Äußerung des Schönheitssinnes, der bestrebt ist, den Ausdruck der Einheit durch Vielheiten zu bewerkstelligen, die sich zu einer eurhythmischen Form verbinden und zugleich als Mehrheit der Einheit, auf welche sich die Reihung bezieht, gegenübertreten, wodurch die Autorität und Einheitlichkeit des Subjektes mehr betont und gehoben wird."

15. Der Blätterkranz: Die „Reihung regelmäßiger und nach den Gesetzen der Eurythmie geordneter fester Körper (—) auf eine Schnur."

39. Teilung eines Teppichs „in ganz gleiche oder, in rhythmischer Abwechslung einander ablösende, regelmäßige Felder, die durch sich durchkreuzende Systeme paralleler Linien auf der Oberfläche desselben gebildet wären."

81. „Eurhythmisch geregeltes Ornament."

84. Vom Saum wird gesagt, „daß er das Kleid, das Gewand, die Decke oder was immer dem Verwandtes ringsumher umrahmt und als

Rahmen dem Gesetze der planimetrischen Regelmäßigkeit Genüge leistet, indem die Einheiten der Glieder, woraus er besteht, sich um das Umrahmte als alleiniges Beziehungszentrum eurhythmisch ordnen."

355. „Die Fläche wird durch geschickte Reihung und eurhythmischen Wechsel der zierlich geformten und in andersfarbigem Metall glänzenden Nagelköpfe belebt."

435. Tempel, teils aus Poros, teils aus Marmor: heterogene Stoffe, „die nicht einmal in eurhythmischer Ordnung zusammentraten".

454. „Teile des Rahmens stehen nicht aufwärts, noch liegen sie, sondern umschließen mikrokosmisch das Eingerahmte. Ihre Ordnung ist die der planimetrischen Regelmäßigkeit und Eurhythmie."

Band II.

Seite 180. „Das Ziel der ältesten naiven Steinbereitung ging vielmehr dahin, durch Kunst dem Steine die ihm fehlende Rhythmik seiner mehr zufälligen Reize zuzuteilen, die Natur zu arrangieren und zu verbessern, das Gleiche, was der Naturmensch, auf erster Stufe seiner Kunstbildung, am Blumenkranze, ja an sich selbst, durch Tätowierung, künstlichen Haarschmuck, selbst Verstümmelung und Entstellung einzelner Körperteile erstrebt."

213. „Eurhythmischer Rahmen" (nur erwähnt).

215. „Die zweckliche Tätigkeit des liegenden Rahmens ist von der des aufrechten nicht verschieden; er umschließt ein Inneres und die Anordnung seiner Teile, welcher Art diese sonst sein mögen, ist mit Bezug auf diesen Inhalt rhythmisch".

216. „Uns begegnet hier wieder das altbekannte Schema des Antepagments, mit seinen mehrfachen Zonen und seinem bekrönenden Rande, als traditionelle Bekleidung der äußeren und inneren vertikalen Wände des Rahmens; dasselbe entspricht in der Tat in seiner eurhythmischen Ordnung der zuerst genannten Bedingung."

220. „Wenn Gitter oder Geschränke schräg ansteigen oder gebogen, mithin weder als horizontale noch als vertikale Flächen zu betrachten sind, gerät der architektonische Sinn ungefähr in dieselbe Verlegenheit wie die Natur mit ihren vegetabilischen Gebilden, bei denen die Vertikalität mit der Eurhythmie in Konflikt gerät.[1]) Er sucht Vermittlungswege, um dem Gesetze allseitig zu genügen. Die Lakunariendecke der Pantheonskuppel zu Rom bietet ein merkwürdiges und sehr belehrendes Beispiel, wie sich der Stilsinn in solchen Fällen zu helfen weiß."

221. „Wenn der Zusammenhang mit einem wirklichen oder nur gedachten inneren Pegma den Vorsprüngen den Charakter unverrückbarer fester Lage erteilt, so dienen diese auch umgekehrt wieder in den Künsten als Ergänzungsformen für ersteres, — in eurhythmischer Kranzreihung, gleichsam als Bordüre und als Vermittler einer in sich abgeschlossenen Form mit dem Außen."

222, 3. „Bei eurhythmischer Auffassung sind die freien Ausläufer des vertikalen Geschränks ringsum gleich in natürliche oder urtechnische (textile) Analogieen einzukleiden, die den freien allseitigen Abschluß ausdrücken, ohne Rücksicht auf Oben und Unten.

Die eurhythmische Auffassung des horizontalen Geschränks erfordert schon eine gewisse Rücksicht auf das Oben und Unten (für den Beschauer),

---

[1]) In den Prolegomena wird jedes der drei Grundgesetze (Eurhythmie, Symmetrie und Proportionalität) mit einer der drei Dimensionen des Raumes in Beziehung gesetzt, so die Eurhythmie mit der Horizontalität.

deren Innehalten aber die Gleichförmigkeit der Ausläufer nicht stört. Für sie eignen sich Symbole, gewählt nach den Vorbildern vegetabilischer und animalischer Erscheinungen, die den Begriffen des Endigens und des freien Aufgerichtetseins zugleich entsprechen, als da eine Blattspitze, Voluten, herabhängende sogenannte Tropfen, Tierköpfe, Masken, menschliche und animalische Halbbilder u. dergl.

Nicht mehr eurhythmisch, sondern ungleichförmig je nach ihrer Lage und Stellung wird die Ordnung der Vorsprünge bei Geschränken, die ein Oben und Unten, ein Vorn und Hinten haben, an Möbeln, Wagen, Schiffen x x."

253. Tubular- und Gitterbrücken der Eisenbahnen: „Es fehlt an der Gliederung und Alternanz der an sich für ästhetische Verwertung sehr günstigen Netzwände, auch sind die Pfeiler, worauf sie ruhen, nur erst rohe unausgetragene Massen, es handelt sich darum, sie wieder nach antiker Auffassung zu Organismen zu beleben, sie eurhythmisch zusammenwirken zu lassen, ihr Verhalten zu der Last zu regeln."

322. Hohe architektonische Altaraufsätze (barock) mit Säulen: „Das an und für sich arme Motiv gestattet keine einfache Entwicklung der Säulenrhythmik, welch' letztere unbedingt notwendig wird, wo die Ordonanz als dekoratives Element in Szene treten soll. Daher verfällt man auf das Koppeln und Gruppieren der Säulen nach willkürlichster Ordnung, um diese Rhythmik zu erzwingen. . ."

333. Rokoko: „Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, kristallinisch eurhythmisch zu sein". „Das Pegma löst sich in gleichsam flüssig vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstreitende Elemente auf."

340. Anmerkung. „Das umränderte und bossierte, in der Mitte der Stirnflächen unbehauene Werkstückgemäuer an syrisch-phönikischen Substruktionen zu Baalbeck, Jerusalem, Tyros, Byblos, Arad, Marathos — aus unglaublich großen Blöcken gebaut, übertrifft in der grandiosen Rhythmik und technischen Vollkommenheit seines Gefüges alles sonst Vorhandene." Erklärung geben die folgenden Stellen:

342. „Das Leblose, kristallinisch Mineralische, welches die Fundamentmauer, als formale Manifestation der Steinstruktur auf eigenem Gebiet, charakterisiert, entspricht vollkommen ihrem Verhalten zu dem Daraufgestellten, mit dem sie zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen zusammentritt, als Repräsentantin des gleichfalls kristallinisch, d. h. eurhythmisch-allseitig in sich zurückkehrenden, jegliches Außensein ausschließenden Alls, das wir uns nicht anders als in regelmäßig abgeschlossener Form denken können.

Das eurhythmische Gesetz — beherrscht also die Steinstruktur als solche; und zwar gibt dasselbe sich in dreifacher Weise kund. Erstens in den Teilen oder Elementen der Struktur für sich betrachtet; zweitens in den Verhältnissen dieser Teile zu einander und zum Ganzen und in dem Gesetze ihrer Verkettung; drittens in der allgemeinen Gestaltung des Fundaments als Ganzes."

1. Elemente der Struktur für sich betrachtet.

„Aus dem Vorangeschickten folgert sich für sie formale Regelmäßigkeit, als gleichmäßig dem mathematisch-eurhythmischen Gesetz und dem konstruktiven Bedürfnisse entsprechend. Stereometrische Gestalt des Elements und planimetrische Form seiner sichtbaren Stirnflächen, müssen beide kristallinisch regelmäßig sein.

343. „Die Stirnfläche des Quaders ist ein rechtwinkliches Viereck, ein regelmäßiger Rahmen und als solcher formal zu behandeln. Soll ihm eine struktursymbolische Dekoration zu Teil werden, so ist diese nach dem im Vorhergehenden bereits mehrfach besprochenen eurhythmischen Gesetze zu behandeln, Umränderung, Konzentration des Ausdrucks von Kraft und Resistenz nach der Mitte x."

345. „Diese Übergänge vom Ausdruck des Festungsartig-Kräftigen — zu dem des — Fürstlich-Prunkhaften wurden erreicht, erstens durch die Dimensionen und Verhältnisse der Quaderelemente in sich und zu einander, durch die Rhythmik ihrer Zusammenordnung . . ."

347. „Desgleichen erhalten die Fugenbänder zwischen den Höckern einen regelmäßigen ‚Schlag', der durch seine Rhythmik dekorativ wirkt" (Der Quaderrahmen um den Spiegel).

348. „Unter den künstlicheren Formen sind die Diamantquader bemerkenswert, weil sie das kristallinisch-mineralische Gesetz, das im Gemäuer tätig ist, zwar künstlich, aber zugleich naturgesetzlich ausdrücken."

352. 2. Verhältnisse der Elemente zu einander.

Binder in der Quadermauer, wechselnd mit Streckern: „Zudem ist der reichere rhythmische Kanon, der in dieser Abwechslung von selbst sich darbietet, nicht von der Hand zu weisen . . ." Dasselbe:

356. „Die Rhythmik des Quadergeflechtes erhält eine konstruktiv begründete Bereicherung durch die Abwechslung von Streckern und Bindern, deren letzterer Stirnflächen gewöhnlich der quadratischen Form sich annähern."

456. Der „peristyle Säulenrhythmus" löst sich auf beim römischen Massenbau, wobei „dafür die Säule entweder einzeln stehend oder in Gruppen vor der Masse heraustritt, an die sie unlöslich gebunden ist".

357. „Es wären noch die verwickelteren Verbände der Quadermauer zu besprechen, Kombinationen, deren Anzahl sich beliebig erweitern läßt. — Die Alten zeigten auch hierin ihren Sinn für einfache Rhythmik; die neueren Stile dagegen verraten in diesem Falle, wie in ähnlichen Fällen eine mehr romantisch-musikalische Hinneigung für reichere Abwechselung rhythmischer Kadenzen, Intervallen, Cäsuren u. dergl. (Vergl. Prolegomena XXVII)."

358. 3. Gestalt des Unterbaues als Ganzes betrachtet.

„Das anorganische in der Steinstruktur enthaltene Gestaltungsprinzip führte von selbst auf regelmäßige, d. h. kristallinisch-eurhythmisch gestaltete Grundformen, auf den Kreis, das Polygon, das Rechteck."

470. Das eingefaßte Kleinod als Ganzes höherer Ordnung aus dem Kleinod und der Einfassung. „Damit dieser Ausdruck höherer Einheitlichkeit aber vollständig befriedigt, muß das Streben des Umfassenden nicht ungleichmäßig, sondern in sich abgeschlossen sein, das eurhythmische Gesetz muß in ihm vorwalten."

478. „Die Schönheit (oder der künstlerische Stil) dieser Art von Ketten beruht mehr in der struktiven Gesetzlichkeit ihrer rhythmischen Gliederung, als in der Entwicklung der Einheiten für sich." (Vorher war die Rede von Ketten aus Ringen, „die nicht rechtwinklig, sondern in gleichen spitzen Winkeln zu einander stehen".)

535. Getriebene Arbeit: „Reicherer Wechsel des Flachen und Erhabenen in der römischen Kunst. Desgleichen in der Renaissance. In beiden häufig der, der gleichmäßigen Verteilung entgegengesetzte Grundsatz der Subordination . . . Der ornamentale Rhythmus muß wenigstens im Ganzen durchgreifen."

Dies ist die einzige Stelle bei Gottfried Semper, an der sich der in den Prolegomenen entwickelte Begriff der Eurhythmie mit dem Begriff des Rhythmus nicht zu decken scheint. Hier liegt ein ursprüngliches Gefühl für den Rhythmus, der sich aus dem Vor- und Zurückspringen räumlicher Werte, dem Beschauer gegenüber, ergibt.

Die Hebungen und Senkungen (Prolegomena) sind wohl da. Es fehlt aber das Zentrum der Beziehung.

Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Dehio und v. Bezold.

Dehio und v. Bezold und die ältere Forschung.

I. Von Karl Schnaase, der auch in diesem Zusammenhang mit Gottfried Semper als Quelle angegeben wird, sind abhängig:

Bd. I, 197. Zusammenfassung über die rhythmische Gruppe als romanisches Stilprinzip.

Unterschied zwischen einfacher Reihung und gruppierendem Rhythmus — den kontrastierenden Grundstimmungen des Klassischen und des Romantischen entsprechend (Schnaase-Semper).

393. Einfache Reihung, gruppierender Rhythmus.

559. Rhythmisch bewegte Gruppe.

578. Lebensvoller Rhythmus der Massen. (Siehe den Anhang zu Schnaase.)

584. Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen.

618. Massenrhythmus (hier in Verbindung mit dem malerischen bewegten Reichtum der Silhouette).

681. Schnaases „relative Gleichheit": Variierung.

Bd. II, 76. Gruppierender Rhythmus als Gegensatz der einheitlichen Reihe.

331. Rhythmische Gruppe.

539. Gruppenrhythmus.

II. Von Semper allein: I, 19, 20. Eurhythmie.

III. Von Burckhardt I, 614. Rhythmus im Sinne harmonischer Proportionskunst.

615. Dasselbe.

IV. Mit Kugler verwandt:

II, 244. Gefühl für rhythmischen Fluß.

II, 452. Rhythmische Klimax.

Die Hauptstelle (Semper-Schnaase).

Bd. I, 197, 198. „Erst im Stützenwechsel des Aufbaues kommt der Umschwung von dem christlich-antiken zu dem mittelalterlichen Kompositionsprinzip, das wir bereits in der Kreuzesgestalt des Grundrisses, in dessen Zusammensetzung aus Quadraten, in den Doppelchören und Doppeltranssepten in tätigstem Walten gefunden haben, zur Vollendung. Es ist — um es in ein kurzes Schlagwort zusammenzufassen — der Gegensatz der Reihung und der Gruppierung, der wieder auf die kontrastierenden Grundstimmungen des Klassischen und des Romantischen zurückgeht.

Es sei dies an dem Beispiel der Stiftskirche von Gernrode näher erläutert. Der Längenschnitt (—) zeigt, abgerechnet die beiden Apsiden, fünf Kompartimente von gleicher Größe aber ungleicher Behandlung: zuerst die Querempore (—); dann das durch Pfeiler in zwei symmetrische Gruppen geteilte Langhaus; dann den weiten und hohen Vierungsbogen mit dem Ausblick ins Transsept; dann die ungeteilte Mauermasse des Chores, nur durch eine Fensterpyramide belebt. Im Langhaus wird die Teilung weiter detailliert; im Erdgeschoß einer jeden Gruppe eine Zweiteilung; in der Galerie eine Dreiteilung, die durch Zwischensäulen noch einmal verdoppelt wird; von den dadurch für jede Hauptgruppe der Galerie resultierenden fünf Säulen erhalten die zweite und vierte, d. i. die Träger der Blendbögen, stärkere Durchmesser, reichere Kapitelle und Basen. In höchst ausdrucksvoller Weise wird solchermaßen die strenge Quadrateinteilung des Grundrisses mit dem freien Rhythmus in der Folge der Traveen des Hochbaues in Beziehung gesetzt.“ Dasselbe Prinzip in abwechselnd rundenundachteckigenSchäften vonGaleriesäulchen, in dergleichen Kernform von Stützen bei jedesmal anderem Ornament usw.

„Dagegen halte man die Längenschnitte christlicher Basiliken. In dem einfachen Säulenrhythmus der christlich-antiken Basilika wie des heidnisch-antiken Peripteraltempels sind die Glieder und Abschnitte der Reihe unter sich gleich und stehen alle in dem gleichen Grade der Unterordnung unter das Ganze. In der mittelalterlich-romanischen Kompositionsweise dagegen werden ungleiche Elemente zu rhythmischen Perioden zusammengebunden und erst in dieser zweiten Instanz, in der Gleichheit der Wiederkehr des Verschiedenen gibt das Einheitsgesetz des Gesamtorganismus sich zu erkennen. Wie dieses schon in der Entwicklung der einzelnen Reihe für sich zum Bewußtsein kommt, so bewährt es sich mit vermehrter Deutlichkeit in der vergleichenden Betrachtung des Gegenüberstehenden. In dem perspektivischen Ensemblebilde und der genauen symmetrischen Responsion, in welcher hier die beiden Seiten des Hauses sich darstellen, wird die in jeder einzelnen derselben gebrochen erschienene Einheit wieder hergestellt, und die über dem Ganzen waltende Ordnung tritt um so überzeugender hervor, je mehr sie für den ersten Anblick hinter der Mannigfaltigkeit und eigenwilligen Sonderart der Einzelgruppen und Glieder sich verbarg. Dem geschichtsphilosophisch gerichteten Betrachter wollen wir nicht widersprechen, wenn er hierin das Seitenstück zu bekannten Phänomenen in Kirche, Staat und Gesellschaft des germanischen Mittelalters finden mag.“

Stellenverzeichnis

zu Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.

Band I.

Seite 19. „Das Wesen des Zentralbaues fordert das Dominieren einer vertikalen Mittelaxe, um die sich der Grundriß eurhythmisch gruppiert, Grundlage können also neben dem Kreis alle regulären Polygone sein.“

20. „Man konnte sich nicht entschließen, den Altar in die Mitte zu stellen, sondern brachte ihn in einem besonderen Altarhause (Apsis) unter, welches die Eurhythmie der Anlage unterbricht.“ (Nämlich: „Alle diese Anlagen verstoßen gegen das Wesen des Centralbaus darin, daß sie die Richtungslosigkeit aufheben und eine Hauptrichtung einführen.“)

22. Der Nischenbau: „Zumeist sind es (bei der Rotunde) 8 Nischen; bald alle gleich, bald in rhythmischem Wechsel von rechteckiger und halbrunder Grundform, ermöglichen sie schon sehr ansprechende Grundrißgestaltungen."

106. Die Basilika: „Für den in der Mittelaxe des Hauptschiffes stehenden Beschauer deckt sich der Altar genau mit dem perspektivischen Verschwindungspunkt der großen Horizontallinien. — Hier ist es, wo der scheinbar in immer kürzer werdenden Intervallen vorwärtseilende Rhythmus der Säulen und Bögen stille steht, wo dieser zweigeteilte Bewegungsstrom sich gleichsam aufstaut und emporsteigt, um in der Halbkreislinie der Apsidenwölbung sich zu vereinigen — ein Finale von unvergleichlich einfacher, ruhiger, majestätischer Wirkung."

Romanischer Stil.

159. „Der Rückblick auf die durch ein Querschiff ausgezeichneten Basiliken Roms zeigt dasselbe überall als einen selbständigen ungeteilten Raum, welcher dem Langhaus sich entgegenstemmt und die in dessen Arkaden ausgedrückte Fortbewegung zum Stillstand bringt. Diese ausgesprochen und allein kontrastierende Bedeutung verliert es jetzt, es wird in den Rhythmus des Ganzen organisch eingegliedert, gleichzeitig denselben bereichernd und strenger einigend."

„Bereichernd" wohl als weiteres rhythmisches Glied? „Strenger einigend" wieso? Durch Gleichheit der Verhältnisse? Dann nähme dies den folgenden Satz voraus:

„Mit logischer Folgerichtigkeit zieht der erste Schritt einen zweiten nach sich: Das bisher willkürliche und schwankende Verhältnis der Breitendimensionen des Querschiffes zu derjenigen des Hauptschiffes kann nicht länger geduldet werden; beide Maße müssen einander gleichgesetzt werden usw."

214. Quadrateinteilung des Grundrisses: „Die Pfeiler markieren jedesmal die Ecken der Quadrate; die Säulen als Stützen zweiter Ordnung können flüssiger behandelt werden, d. h. es können ihrer nach Gefallen je 1 oder 2 zwischen die Pfeiler eingeschaltet werden. Der zweisäulige Rhythmus begegnet zuerst xx."

393. Mit der Basilika „steht die einfache Reihung gleicher Elemente in reinerem Einklang als der gruppierende Rhythmus".

407. „Das quadratische und das sechsteilige Rippengewölbe schlagen einen gewaltigen Rhythmus an, der, in der Gliederung der Wand entsprechend fortgesetzt, eine bedeutende Wirkung hervorbringt." Daß der „gewaltige Rhythmus" optisch aus der wechselnden Folge von Diagonalrippen und Gurten abgelesen wird, ergibt der anschließende Satz: „Die querrechteckigen Gewölbefelder über den einzelnen Jochen erscheinen um so mehr kleinlich und unruhig, je mehr im Laufe der Entwicklung der Unterschied zwischen der Form [Plastik!] der Gurten und Rippen schwindet."

474. „Die Aufgabe angemessener Umgestaltung der Pfeiler konnte eine befriedigende Lösung naturgemäß nur im engsten Zusammenhang mit der anderen Aufgabe, der Gliederung der Obermauer, finden. Dies hatte gleich der Meister des Speyerer Domes vollauf erkannt und einen großartigen Rhythmus ebenso logisch klar in seiner symbolischen Beziehung auf das Struktive wie schon in der linearen Proportion angeschlagen." (Also Rhythmus der Höhenentwicklung im einzelnen Kompartiment? Vergl. Kugler über den Speyerer Dom im Text.)

559. „Die neue Behandlung des Außenbaues macht sich zunächst mit dem Detail erst wenig zu schaffen: ihr erstes Ziel, und während der ganzen Dauer des romanischen Stils ihr wichtigstes, ist die Ausgestaltung des Baukörpers zur rhythmisch bewegten Gruppe. Wir erkennen darin jenes gleichsam im Lebenszentrum des romanischen Stils gelegene Prinzip wieder, das wir so oft schon und in den verschiedenartigsten Äußerungen beobachtet haben, an erster Stelle in der frühromanischen Umbildung des überlieferten Grundrisses. — Mit den mannigfachen neuen reicheren Chormotiven, der häufigen Anwendung des Querschiffes (—), vollends der Erweiterung zur doppelchörigen und doppeltransseptialen Anlage — stellte sich eine energischere Gliederung des Außenbaus ganz von selber ein."

*560.

*578.

584. „Das Prinzip des gruppierenden Rhythmus der Massen", die „Karolingische Erbschaft", nur erwähnt.

*585.

*610. Fassade von S. Miniato al Monte bei Florenz. . . . „Man beachte vorweg das stärkere Walten der wagrechten Linie und den mehr koordinierenden Rhythmus der Gliederung [gegenüber dem pisanischen Typus des Außenbaues]. Die Zahl der Blendarkaden des Erdgeschosses, in der pisanischen Schule regelmäßig sieben, ist hier fünf, wodurch die Maßverhältnisse weiter und gelassener werden. Ein zweiter Unterschied ist, daß die drei Eingangstüren nicht pyramidal gruppiert sind, sondern an Form und Größe einander gleich, mithin mit ihren in gleichem Niveau liegenden Oberschwellen bereits die durchlaufenden Horizontalen präludieren. Und um das Gleichmaß noch zu verstärken, ist auch in den beiden türfreien Arkaden eine Wiederholung des Rahmenmotivs mit einer, an die Türflügel anklingenden Füllung gegeben." (Der mehr koordinierende Rhythmus liegt ersichtlich in der gleichartigen Bildung der drei Türen wie der türfreien Arkaden!)

611. Baptisterium: . . „die Rhythmisierung der einzelnen Seiten für sich genommen ist vortrefflich. . ."

614. Bei den Lombarden vermissen D.-B. „die rhythmische Empfindung". S. 613 hieß es: „Hätte noch den Lombarden des 12. Jahrhunderts ein ähnliches Ziel harmonischer Proportionskunst vorgeschwebt, wie nachmals der Renaissance! In der Tat aber war gerade nach dieser Seite hin ihre Gestaltungskraft schwach und sie tasteten auf den großen eintönigen Flächen ihrer Fassaden ziemlich prinzipienlos umher."

Diese „rhythmische Empfindung" wird „zu besonderer Reinheit ausgebildet" jenseits der Minciolinie:

615. Fassade von S. Zeno bei Verona. „Durch ihre ebenso maß- wie lebensvolle Rhythmik ist sie eine der allerbesten nicht bloß in Oberitalien. Die Einteilung des Innern ist klar vorgedeutet, dabei mit wohl verstandener Feinheit; man vergegenwärtige sich, wie viel die Proportionen an Wohllaut verlieren würden, wenn z. B. die Zwerggalerie höher läge, oder wenn sie verdoppelt wäre wie in Parma. Wie vortrefflich sind dann Portalbau und Radfenster zueinander ins Verhältnis gesetzt". . .

*615.

618. „Schwerpunkt des deutschen Bauideals" „im Massenrhythmus"; „Bewegter Reichtum der Silhouette in Giebeln, Kuppeln und Türmen".

628. Saint-Gilles: . . . „der überschwängliche Reichtum des Zierrats so geordnet, daß alle Unruhe dem Gesamtbilde fernbleibt. Erreicht ist das zunächst durch den klaren und kräftigen Rhythmus der archi-

tektonischen Einteilung“ . . . „Die Idee ist, drei Portale sollen zu einem geschlossenen Ganzen zusammenkomponiert werden. Eine über die ganze Breite der Front sich hinziehende Säulenstellung ist angenommen, deren Gebälk auch über den Türen als Sturz fortläuft“.

632. Kathedrale von St. Puy, Fassade; drei hohe Bogenöffnungen im ersten Geschoß. „Der damit aufgenommene Höhenrhythmus wird aber in den folgenden nicht kräftig genug weiter entwickelt, wenn auch die freistehenden Seitengiebel wohl in dem Gefühle dieses Bedürfnisses erfunden sind.“

636. Fassade von S. Denis. „Auffallend ist die zwischen Mittelbau und Seitenteilen bestehende Ungleichheit in der Höhenlage der korrespondierenden Stockwerke. Die Absicht war . . . einen lebhafteren Rhythmus durchzuführen nach dem . . . Prinzip der pyramidalen Gruppierung der Öffnungen“.

653. Farbenkleid des romanischen Bauwerks als „Vollendung der architektonisch-rhythmischen Idee“.

Zum Beispiel:

681. . . . „innerhalb einer und derselben oder zweier korrespondierenden Säulenreihen müssen die körperlichen Grundverhältnisse gleich bleiben, wenn nicht unerträgliche Verworrenheit eintreten soll. Wollte man hier noch weitere Variierung und Rhythmisierung, wie es allerdings als Regel anzunehmen ist, so waren diese der gemalten Dekoration aufgetragen“.

Band II.

Gotischer Stil.

Seite 76. Notre-Dame (gleichartige Pfeiler an Stelle des Stützenwechsels). „Ein Hauptprinzip des romanischen Stils, der gruppierende Rhythmus, war zuerst an dieser Stelle zu Fall gebracht, durch die einheitliche Reihe ersetzt“.

*97. Notre-Dame: „Die Art der Harmonisierung der vertikalen mit dem horizontalen Dreiklang, die Folge von Portal-, Fenster- und Galeriegeschoß, die stufenweise abnehmende Höhe dieser drei Stockwerke, alles das war schon in Noyon vorgebildet.“

99. Laon: „Die Rose wirkt noch beherrschender, noch zentralisierender als in Paris, und indem sie mit ihrem Scheitel über die Seitenfenster hinaus sich erhebt, motiviert sie die Brechung der Schlußgalerie in eine höhere mittlere und zwei niederere seitliche Stufen“. Damit wird erreicht: „rechtzeitige Vorbereitung auf das Freiwerden der Türme, leicht pyramidales Ansteigen der Gruppe gegen die Mitte, hindeutend auf den steigenden Rhythmus im Querschnitt der hinter ihr liegenden Schiffsräume.“ Es hat gar keinen Sinn, einem abstrakten Querschnitt, der nie unmittelbar ästhetisch wirken kann und soll, irgendwelche ästhetische Eigenschaften zuzuschreiben oder abzusprechen, wie hier und weiter auf Seite 127 und 293 geschieht.

118. Romanischer Kirchenbau: „Auch, wenn zwischen Apsis und Querhaus noch ein gradliniger Chorteil lag“, kam „mit dem Querhaus der Rhythmus der Vorderschiffe zum Stehen“. „Vorderschiff, Querschiff, Langchor hatten ein jedes sein eigenes System. Die Einheit des Systems, wenigstens für die in der Hauptaxe liegenden Teile, wurde zuerst von der jüngeren burgundischen Schule durchgeführt. Die französische Frühgotik schloß sich diesem Grundsatz an, kam aber nur selten zu seiner Anwendung,

da die Mehrzahl ihrer Bauten entweder des Einschnittes durch ein Querschiff entbehrten, oder bloße Chorerneuerungen bei romanisch verbleibendem Quer- und Vorderhaus waren. Die vollkommene, d. h. auch das Querschiff einschließende Einheit, war nur ein einziges Mal, nämlich in der Kathedrale von Laon zur Durchführung gelangt. Sie wird nun jetzt in der klassischen Schule des 13. Jahrhunderts zur Norm erhoben, woraus dreischiffige Anlage auf für das Querhaus mit Notwendigkeit abfolgt."

127. Bourges: 5 Schiffe, die inneren Seitenschiffe höher als die äußeren . . . „für den Innenbau . . . entstand der neue Fall einer dreifachen, nach dem Querschnitt streng pyramidal geordneten Abstufung . . . Sie erzeugt einen Rhythmus von ganz gewaltiger Kraft" . . .

156. Die Reimser Fassade „teilt" mit der Laoner „den bewegteren Rhythmus".

219. Englische Kathedralen, Innenraum: „eine im Verhältnis zur Breite enorme Länge, namentlich des Chors x x. Die Kathedralen von Lincoln und Salisbury . . . sind in der Längenausdehnung denen jeder französischen Kathedrale überlegen . . . aber um wie viel schmäler sind sie. Die Durchbrechung des Systems durch Querschiffe wirkt unter diesen Umständen matt und unklar. . . . Noch stärker ist die Reduktion der Höhen . . . Hierdurch wird die übertriebene Länge zwar noch auffälliger gemacht, die zu geringe Breite dagegen günstig korrigiert, so daß, das einzelne Joch für sich betrachtet, System und Querschnitt in glücklicher Harmonie stehen, und das Raumgefühl ins Luftige, Weite, Bequeme geht. Von dem ergreifenden rhythmischen Pathos französischer Kathedralen findet man allerdings gar nichts."

244. Das „Gefühl für rhythmischen Fluß", in der englischen Gotik nie sehr lebendig, war „im Perpendikularstil auf dem Nullpunkt angelangt."

279. Straßburger Münster: „Weite und Breite des räumlichen Rhythmus." (Geht wohl auf das maßvolle Überhöhen des Mittelschiffs: vergl. d. f. S.: „Prüfen wir die Querschnittsproportion des Straßburger Langhauses näher, so zeigt sich, daß die Höhe nach einem ganz bestimmten Kanon aus der Breite abgeleitet ist. Es ist der Kanon des gleichzeitigen Dreiecks.")

293. Köln, Inneres; Verdoppelung der Seitenschiffe bei gleicher Höhe; Fehler: „daß die Querschnittlinie nicht dieselbe klare und entschiedene rhythmische Fortbewegung erzielt, wie in der dreischiffigen Basilika".

307. Erwins Entwurf für die Straßburger Fassade (B): Der Vertikalismus hat auf dem Wege seiner Entwicklung überall Widerstände und Ruhepunkte zu überwinden (horizontale Folgen von Maßwerkbögen, Ziergiebeln und Fialen). „In der Feinheit der rhythmischen Bewegung, im einheitlichen Fluß der thematischen Variationen, in der vollkommenen Auflösung des Streites der wage- und senkrechten Linien ist dieser Erwinsche Entwurf das Schönste . . ."

323. Spätgotischer Verzicht auf Kreuzform: „Derselben Schwäche des rhythmischen Gefühls begegnen wir in den Choranlagen dieser Zeit. — Nichts ist bezeichnender, als daß das französische Schema des Umgangs mit Kapellenkranz in Deutschland schlechterdings nicht hat Fuß fassen können."

331. „Die romanische und frühgotische vieltürmige Kompositionsweise war von der Idee der rhythmischen Gruppe beherrscht gewesen."

452. Kathedrale von Tarragona: „Von den schweren und dunklen Massen der Schiffe steigt der Raum- und Beleuchtungsrhythmus in einer wundervollen Klimax zur reich befensterten Vierungskuppel auf".

In dieser rhythmischen Klimax liegt, wie es scheint, ein Kugler verwandter Gedanke; verwandt mit Kuglers „proportionaler“ Entwickelung des rhythmischen Komplexes.

473. Kathedrale von Granada: „großartiger Rhythmus des Raumes“.

539. Mailänder Dom, Inneres: „— eine Summe perspektivischer und koloristischer Wirkungen tritt hinzu, die mit dem Rhythmus der Glieder und des Raumes ein neues Amalgam eingeht.“

Pavia, Certosa: „Ein lebhafter, ganz ungotischer Gruppenrhythmus beherrscht die Komposition, von der kleeblattförmigen Gestaltung der Kreuzarme und des Chors beginnend, bis zu den sechsteiligen, in ihrer Disposition wiederum allen gotischen Prinzipien den Rücken kehrenden Gewölben.“

555. Burckhardts Unterscheidung von Rhythmus der Bewegung und Rhythmus der Massen wird diskutiert. Mit dem Zusatz: „richtig, wenngleich zu weit“ wird der „Rhythmus der Bewegung“ durch den „Rhythmus der Kräfte“ ersetzt.

Inhalt des Anhangs.

	Seite
Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Karl Schnaase . .	83
Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Franz Kugler . .	88
Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Gottfried Semper .	100
Stellenverzeichnis zum Begriff des Rhythmus bei Dehio und v. Bezold	105